النص الأدبي
من منظور اجتماعي

د. مدحت الجيار

النص الأدبي
من منظور اجتماعي

د. مدحت الجيار

فهرس

مقدمــة الكتــاب

(١)

لم يخرج الأدب العربي إلى فنون (أنواع) منذ بدايته فيما قبل الإسلام، بل سيطر على الأدب العربي خلال هذه الفترات الطويلة – فيما قبل الإسلام – نوع (فن) الشعر المتركز في القصيدة والأرجوزة والأغنية، بجانب نوع نثري تمثل في: الخطبة، والرسالة، والحكمة، والمثل، والحكاية، والأمثولة، والوصايا.

وانتقل هذا الوضع مع اللغة العربية خارج الجزيرة العربية – في المناطق التي فتحها الإسلام – واستمر الوضع هكذا حتى بدأت رحلة النوع الأدبي العربي تتغير، حين تصارعت مع (الآخر) صاحب الحضارة المختلفة، والأنواع الأدبية المتعددة التي تتناسب مع طبيعة اللغة المنشئة للنص الأدبي والمرحلة الحضارية التي تمر بها الجماعة المنشئة لهذا الأدب، وهي الجماعة التي تحدد للأدب وظيفته النفسية والاجتماعية والجمالية.

فقد سبق الأدب المصري القديم إلى صناعة الأسطورة وإنتاجها بأشكال متعددة على غرار ما نجده في أسطورة "إيزيس وأوزوريس" كما كتب الأدب المصري القديم النصوص المسرحية، والحكايات والقصص والخطب والرسائل والوصايا. وكلها ترتبط بسيطرة الفكر الديني وفلسفته، كما فهمها كهنة آمون وآتون.

ولم يصلنا عن الأدب المصري القديم في هذا السياق – ملحمة أو سيرة – إنما أنتج الأدب المصري القديم النص الشعري والأغنية والابتهال، وكلها فنون شعرية انتقلت بعد ذلك إلى الأدب اليوناني القديم عن طريق الترجمة. وانتقل عبر اليونانيين الذين عاشوا على أرض مصر لتلقي العلوم والفنون والآداب والفلسفات، فنقلوها إلى الأدب اليوناني بعد ذلك.

ونذكر – هنا – أن الحضارات الزراعية القديمة لم تكن تختلف عن الحضارة المصرية القديمة في جوهرها، وإن أنتجت أنواعًا أدبية شبيهة ومختلفة في آن واحد. فلدى حضارة الهند ملاحم وسير قديمة، كذلك حضارة آسيا، والصين، وفارس. بينما ظلت الحضارة الأوروبية حبيسة الواقع الوثني الفقير، حتى اتصلت بحضارة اليونان والحضارات الشرقية القديمة.

وفي العصر المتأغرق (الهليني) انتقلت ثقافة العالم القديم وآدابه إلى (الإسكندرية) قبل احتلال (روما) والحضارة الرومانية للبحر المتوسط وما يطل عليه من بلاد ومدن وجزر؛ إذ التحمت الحضارات القديمة مرة أخرى (بعد الحضارة اليونانية) في الحضارة الرومانية.

وحين تخلت الحضارة الإسلامية إلى المناطق نفسها وطـردت الجيـوش الإسـلامية جيوش فارس وروما وسيطرت على العالم القديم، خلال عصر الفتوحـات الأول فـي عهـد الخلفاء الراشدين، ثم في عصر الفتوحات الآسيوية في العصر الأموي بـدأت ملامـح هـذه الحضارات تظهر في نمو الأدب العربي؛ إذ ظهر للمرة الأولى نص درامـي شـعري (آلام الحسين) ونما النص الشعري داخل الأغراض القديمة باتخاذ طرائق السرد والقص. وقد هيأ – كل ذلك – الأدب العربي للحس الدرامي والحواري والقصصي.

وفي العصر العباسي فتحت آفاق الترجمة بلا حدود، وترجمت نتاجـات الحـضارات القديمة، في كل أنواع التفكير والإبداع. وأثرت هـذه الترجمـات فـي العلـوم والمعـارف والإبداعات المكتوبة بالعربية آنذاك. وبدأت الأنواع الأدبية الموجودة لدى الأمم والحـضارات غير العربية تعرف طريقها إلى العربية ونصوصها.

فانفتح التجديد الشعري على مثال لم يعرف – من قبل – في تاريخ الـنص الـشعري العربي. وبدأت العربية الشفاهية تعرف أشكال الحكايات الشعبية، والخرافية. حتـى إذا جـاء العصر العباسي الثاني عرفت العربية الشفاهية (ألف ليلة وليلة) و(سيرة عنتـرة) وغيرهمـا. وهي التي كونت – فيما بعد – أصول الحكايات الشعبية والخرافيـة والـسير الـشعبية فـي العصرين المملوكي والعثماني. وهي أشكال تخلط بين الفصحى وعامية البلاد التي تنتجها، كما تخلط بين الشعري والنثري، وكلها أنواع أدبية نثرية وشعرية جديـدة علـى النـوع الأدبـي العربي.

ولا ننسى – في هذا السياق – أن حياة العربية في (الأندلس) ولَّدَت أنواعًا أدبية جديدة مثل الملاحم والزجل والموشحة. تضاف إلى الأنواع الأدبية العربية، وبذلك نعرف أن النـوع الشعري والنثري العربي لم يتم إلا في ظل الأخذ والتفاعل مع الأنواع الأدبية في الحـضارات والأمم التي فتحها الإسلام أو احتك بها أو ترجم عنها.

وفي العصر الحديث، انتقلت أنواع أدبية أخرى بفعل الاحتكاك بها في أثناء الاحـتلال الفرنسي لمصر والشام (المسرح) ثم رأى الأدب العربي بعد عودة البعثات في عصر محمـد علي وما بعده، أنواعًا أدبية حديثة في الأدب الغربي والأمريكي. أقـصد التطـور الـشعري الرومانسي وما تفرع منه، وأشكال النص الشعري الغنائي والـدرامي الأخـرى كالـسوناته والمسرحية الشعرية وغيرها، ثم الرواية والقصة القصيرة والمسرحية النثرية بعد ذلك.

ويعني ذلك أن الأدب العربي الحديث قد اغتذى من الأدب العالمي الحـديث، دون أن ينفصل الأدبان العربي أو الغربي عن التراث الإنساني القديم، وما فيـه مـن أنـواع أدبيـة.

استمرت، حسب ظروف كل حضارة، وظروف كل جماعة. ثم تطورت – أيضًا – لتغير هذه الظروف مرة أخرى.

لهذا يملك كل نوع أدبي في العالم، تاريخًا طويلاً من النشأة، والاستقلال، والتجاوب مع النوع الأدبي المشابه أو المغاير لدى الأمم والمجتمعات الأخرى، خلال المراحل التاريخية القديمة والوسيطة والحديثة والمعاصرة. وبذلك يحتاج كل نوع أدبي إلى دراسة تاريخية مستفيضة تدرس رحلة هذا النوع، وتطوره، وتطور أشكاله.

كذلك يملك كل نوع أدبي صلة كبيرة أو بسيطة مع أشكال تشبهه داخل تراثه الحضاري الخاص، يجب ألا نتجاهلها. مثلما نقول: إن الدراما الشعرية لها جذور في النص الشعري الحواري أو السردي البسيط، أو أن القصة والرواية تجد جذورًا لها في الحكاية والسيرة والمقامة والسيرة النبوية مثلاً، أو أن نقول: إن نص (آلام حسين) ونص (البابات) والأداء المتنوع لمشاهد السيرة الشعبية – كلها – بذور للمسرحية الشعرية العربية.

كل هذه التواشجات بين الأصول التراثية والنص الأدبي أو النوع الأدبي القديم أو الوسيط أو الحديث، يجوز أن ندرسها وأن نتمهل في الحكم عليها، دون أن ننحاز للطرف التراثي لإثبات أسبقية وخصوصية أو أن ننحاز للطرف الوافد لنقول إنه نوع حديث، لأن الميراث الإنساني – في كل نوع أدبي – أعطى نفسه لكل الأمم والحضارات والجماعات دون تفرقة بين طرف وبين آخر.

كما أن كل ما ينتجه الإنسان يتحول إلى ملك للإنسانية كلها، في أي عصر من العصور. بل إن كل أمة وكل حضارة يأتي عليها زمان تعطي فيه للبشرية، ويأتي – عليها – زمان آخر تأخذ فيه من الآخرين. فالدور وارد، وتبادل العطاء والأخذ وارد وطبيعي.

ولم يخلق هذه الحساسية في العصر الحديث إلا ارتباط الأخذ بحركة الاستعمار العالمي، وبحركة الاستغلال العالمي التي خلقت حساسية لدى الشعوب المقهورة، وجعلتها تبذل جهودًا مضنية لتثبت أنها لم تأخذ عن هذا الآخر (المستعمر – المستغل) بل هي تطور من تراثها وماضيها. والأمر لا يحتاج كل هذا العناء، فالفرق واضح بين التبعية للآخر، وبين الإفادة منه كما أفاد – هو – منا.

وقد عالج هذا الكتاب أنواعًا أدبية عربية حديثة هي (الرواية) و(المسرح) و(الشعر) وقد اتخذ هذا الترتيب لأنه يتوازى مع ظهور هذه الأنواع في أدبنا الحديث بالتدريج التاريخي من الحداثة إلى الأصالة الشعرية. أي ينتهي الكتاب بنوعنا الأدبي الأثير، مديد العمر الشعر.

ومزجت الموضوعات الخاصة بكل نوع أدبي بين معطيات الحداثة وموروثات تخص النوع الأدبي، كما تمس الموضوعات التي تخص كل وحدة فرعية موضوعًا خاصًا يبرز سمة

أو خصيصة للنوع الأدبي من ناحية، وللقضايا التي يعالجها والأشكال الفنية التي ينتج فيها، من ناحية أخرى.

واتخذ الكتاب منهجه العام من أفكار (البنيوية التوليدية) التي تنظر إلى النص الأدبي كبنية متولدة عن بنية أكبر منها؛ أو أقدم منها في التواجد بفعل التطور الاجتماعي العام من ناحية والتطور الفني الخاص بكل نوع أدبي أو بكل كاتب على حده. ولم يغفل هذا الكتاب المعالجة الفنية للنص لأنها وسيلة الكاتب والشاعر في توصيل رسالته، وهي آية فنه ودليله. وسار المنهج خلال الكتاب كله يزاوج بين التقديم النظري للموضوع وبين المعالجة الفنية لبنية النص وبيان موقعه لدى الكاتب أو الشاعر أو لدى منتجي هذا النوع الأدبي بعامة.

وقد خصصت الوحدة الأولى للرواية للأسباب التي سبق التنويه إليها، ولكونها الوحدة التي تتقدم تقديمات نظرية عن البنيوية التوليدية وفكر (لوسيان جولدمان) وما ينسحب على الرواية – من خلال هذا المنهج – ينسحب على المسرح والشعر، مع ملاحظة الخلافات بين كل نوع أدبي وآخر؛ بسبب نوع الأداة التي يتوسل بها لتشكيل النص والتقنيات والتقاليد الفنية التي تدخل في صياغة النص الأدبي. وهي التي تميز النص الشعري عن النص النثري دون إغفال استفادة الشعري من النثري والنثري من الشعري في كل نوع أدبي على حدة، أو عبر تاريخ النصوص الأدبية في كل أمة.

وهنا لا بد أن نشير إلى أن هدف هذا الكتاب أو البحث في الأدب – بعامة – هو الوصول للحقيقة والجمال بالمادة العربية كيانها الخاص، ولذلك تحتاج إلى منهج خاص، قد يبدأ من مناهج الآخرين ثم يطوع للنص العربي كما يتضح في هذا الكتاب. وبذلك نتخيل أننا أمام محاولة (لعلم دراسة الأدب العربي).

(٢)

(الحقيقة) هي المفهوم أو الهدف القادر على تجميع الباحثين. والوصول إلى الحقيقة هدف له سبل وطرق علمية. اكتسبها البحث العلمي والأدبي، عبر خبرات طويلة للبشرية؛ إذ نجد في كل عصر وفي كل أمة من تخصصوا في الدرس، والبحث، والتفلسف، والتدين، كما نجد في كل زمان وكل مكان وكل جماعة بشرية، من يهب نفسه لخدمة العقل البشري، والنفس البشرية، والجماعة البشرية.

ولذلك ظهر في كل حضارة من الحضارات القديمة والوسيطة والحديثة علماء، وفلاسفة، وكهنة، وفنانون، ورجال دين، وباحثون ومعلمون وباحثون في الأدب والفنون والثقافة.

وقد تميز هؤلاء المتخصصون، وسط جماعتهم، ووصل الأمر ببعضهم أن تميزوا بين البشرية كلها عبر تاريخها الطويل، فلا نزال نذكر: إخناتون، وحمورابي، وكونفيشيوس، وأفلاطون، وأرسطو، وهوميروس، وفرجيليوس، وورقة بن نوفل، وزهير بن أبي سلمى، وسحبان، وابن خلدون، وابن سينا، وابن عربي، وغيرهم كثيرون.

فقد خدموا مجتمعهم ومجتمعات أخرى، واستمر تأثيرهم بعد وفاتهم، ومثلوا أمام العالم ضمير الإنسانية، وتراثها العريق، ولم يستطع واحد من هؤلاء أن يحظى بهذه المكانة، إلا بعد أن وهب نفسه لما يصنع، فكانت إنسانيته متجسدة في عمله وتأمله. وكان العلم والفلسفة والفن والأدب لخدمة الإنسان، وليس تمايزًا عليها، أو تعاليًا، فلا علم للعلم، ولا فلسفة من أجل الفلسفة، ولا فن للفن، ولا أدب للأدب، بل كل ذلك يوهب للإنسان معمر هذه الكرة الأرضية، وإلا تحولت هذه الاتجاهات العلمية والفلسفية والفنية والأدبية، إلى نصوص مغلقة، تفارق الواقع، ولا تعطي له شيئًا. وتنكب على رأسها، فلا ترى غيرها. وتتحول الخصوصية إلى شرنقة عمياء.

إن ما تصنعه البشرية في أي عصر، ينتقل إلى البشر في كل مكان، ليستفيدوا منه، ولا تزال الأمم والجماعات تستعير المناهج البحثية من بعضها البعض، وبعض المستعار يدخل عليه تجديد، ويعود مرة أخرى للمنبع الذي أخذ منه ليستفيد هو الآخر، وهكذا.

فلا غرو أن نبحث في علمنا وثقافتنا وأدبنا وفلسفتنا بمناهج نأخذها عن الآخرين، بشرط أن نوائم بينها وبين خصوصيتنا؛ لأننا أعطينا في زمن، ولا ضرر في أن نأخذ ممن أعطيناهم.

كل ذلك يبدو في "البحث". ويبدو في العلاقة بين الباحث ومادة البحث. فحينما ندخل إلى حرم البحث نسأل أنفسنا عدة أسئلة:

- ما النص الذي سأدرسه؟ وما الظاهرة المطلوب تفسيرها؟
- ما المنهج المناسب في دراسة هذا النص؟ وماذا يناسب الظاهرة؟!
- ما المصادر، وما المراجع التي سنعود إليها في هذا الدرس؟

كيف أجري البحث، ابتداء من قراءة المادة، إلى صياغة البحث، والوصول إلى نتائجه؟

كل هذه أسئلة يطرحها الباحث على نفسه، كما يطرحها العالم وهو داخل إلى معمله ليجري تجاربه؛ لأن البحث والدرس والعلم هو إجابة عن سؤال؛ ولذلك نتعلم كيف نصوغ السؤال؟ وكيف نصوغ الإجابة؟

الباحث إنسان يعيش في الزمان والمكان، يتأثر بهما ويؤثر فيهما. ولذلك نستطيع أن نسمي الباحث (العارف) والسائل، أو (العالم)، وأن نسمي البحث (المعرفة) أو (العلم) أو الإجابة.

ويبدأ من الملاحظات البسيطة، إلى النظرية المتكاملة، وبينهما اجتهاد الباحثين، وتطور أدوات البحث، والواقع المحيط، والمتلقي المستقبل للنص.

(٣)

المقصود "بعلم دراسة الأدب": علم دراسة الظاهرة الأدبية من نواحيها كافة؛ لذلك يشمل هذا العلم: تاريخ الأدب، النقد الأدبي، الأدب المقارن، كما يشتمل على العلوم المساعدة الأخرى المستخدمة في تحليل وتفسير الظاهرة الأدبية.

أما العلوم المساعدة لعلم الأدب العربي: فتبدأ من علوم التحليل، وتنتهي عند علوم التفسير، وعلوم التحليل تشمل: النحو والصرف وموسيقى الشعر وعلم الأصوات (وتفرعات علم اللغة) ثم تشمل البلاغة وعلم الأسلوب (وما تفرع منهما حديثًا). ثم ما دخل من العلوم الأخرى ونظر من خلاله للأدب مثل: علم اجتماع الأدب، علم النفس الأدبي... إلخ، علم الجمال، الشعرية، الروائية، السردية، وهو في كل مرحلة يأخذ اسمًا ويعتمد على نوع أدبي بعينه، يختلف في كل مرحلة عن الأخرى لكنه لا يلغي الآخر.

إننا أمام نص عربي له سياقاته العربية الخاصة، وأمام متلق وناقد عربي لهما خصائص متميزة.

لا تزال الظاهرة الأدبية ظاهرة متجددة، متحركة، محيرة؛ إذ على الرغم من هذا التاريخ الطويل لدراسة هذه الظاهرة، قديمًا وحديثًا، عالميًّا وعربيًّا، فلا تزال المراجعات مطلوبة، بل واجبة على الدارسين كلما جد جديد، وربما كانت واجبة حتى لو لم يأت الجديد، فالمراجعة مطلوبة من أجل الفهم، وإعادة الفهم لظاهرة إنسانية بها خصائص متغيرة، خصائص ثابتة نسبيًّا من حيث هي قيمة جمالية وفكرية، وغير ثابتة، لأنها تأخذ سمات خاصة في كل مرحلة، وفي كل عصر، وفي كل نوع أدبي.

ولأنها نشاط إنساني فهي تأخذ طابع هذا (المبدع) بكل ما فيه من تكوينات وخصائص، كما تأخذ من (المتلقي) خصائص أخرى. لأن هناك ميراثًا مشتركًا بين المبدع والمتلقي يجعل الطرفين يأخذان في حياتهما هذه المتغيرات وتلك الثوابت والموروثات في الحسبان؛ لذا كان لا بد من نشأة علم يدرس هذه الظاهرة.

وكان من الطبيعي أن يتطور هذا العلم من القديم المشترك إلى الجديد المختص. فهو كغيره من العلوم يبدأ في أولياته في كنف علم آخر يرعاه من ناحية، ويسقط عليه خصائصه من ناحية أخرى. ويفسر كلامنا هذا، نظرة عامة على تاريخ هذا العلم. فقد نشأ في حضن الفلسفة بعد أن كان مجرد ملاحظات ذوقية بلا ضابط أو منهج أو نظرة خاصة؛ إذ كان يفسر من زاوية المنفعة، والخضوع لمتطلبات المبدع والمتلقي على السواء.

فكانت المحاورات الفلسفية اليونانية أول النصوص "النقدية" في هذا السياق. وكانت "جمهورية أفلاطون" أول محاولة نظرية، كما كانت مؤلفات أرسطو – تلميذه – عن "فن الشعر" و"الخطابة" أول محاولة نظرية تطبيقية.

ولم ينقطع الخيط، فقد انتقلت حضارة اليونان إلى حضارة الرومان وأثرت فيها، بل شكلتها، فكان (فرجيلوس) امتدادا لأرسطو ومضى الأمر كذلك، بعد سقوط حضارتي اليونان والرومان في شكلهما العسكري؛ إذ تبقى منهما ما تركاه من كتابات في كل فروع العلم، والثقافة، والفنون، والآداب. وزادت الحضارة الفارسية والهندية والمصرية ما لديها، إلى ميراث اليونان والرومان. ثم أضاف العرب ما لديهم إلى هذه الموروثات عندما بدءوا ينقلون تراث الأمم الأخرى إلى حضارتهم.

ووضحت هذه العلاقات الحضارية والتراثية – عبر الترجمة – في أوضح أشكالها في العصر العباسي الأول بخاصة. وتأثر المشتغلون (بالنص الأدبي والنص الديني) بهذه الثقافات الجديدة – خاصة – بعدما نشأت مشكلات جديدة في الواقع والفكر والثقافة – عند العرب – بعد عصر الترجمة الضخم، وبعد تشكل ما يسمى بالحضارة العربية الإسلامية على يد المسلمين، والمسيحيين من العرب ومن غير العرب على السواء. وكانت محاولات الإجابة عن هذه الأسئلة، ومحاولات حل مشكلات الواقع والحضارة الجديدة وراء محاولات تأسيس العلوم ومناهج العلوم لدى الحضارة العربية الإسلامية.

فنشأت لدى علماء اللغة والرواة ومؤرخي الأدب، ونقاد الأدب – بالإضافة للفقهاء والمناطقة والبلاغيين وغيرهم – أولى خطوات تمايز مناهج الكتابة والبحث وتصنيف الكتب والرسائل. وكانت دراسة اللغة العربية، لغة هذا القرآن الكريم ولغة أحاديث رسوله الكريم. وبعد اتساع رقعة الدولة الإسلامية، والثقافات الإسلامية المكتوبة بالعربية بخاصة.

ولم يشعر العرب والمسلمون بأية مشاعر نقص أمام الثقافات العالمية القديمة، أو المعاصرة لهم التي ترجموها، أو نقلوا عنها، واستفادوا بها في التأليف بعامة لإحساسهم بأن كل ما يصل إليهم وسيلة لهم حق استخدامها والاستفادة منها. وهذا ما دفع هذه الحضارة إلى الأمام في كل اتجاه. وعلم دراسة الأدب واحد من هذه العلوم الكثيرة.

(٤)

وتتنوع المناهج البحثية والنقدية، كما أنها تتغير من زمان إلى زمان ومن باحث لآخر، بل من مادة علمية إلى مادة أخرى، والغرض من المناهج هو الوصول إلى اكتشاف الجمال في الفن، وإلى اكتشاف الحقيقة في الحق. ولهذا تتداخل مناهج البحث في العلوم – أحيانًا – مع مناهج البحث في الفكر، والتاريخ، والفن. فالوصول إلى الحقيقة، هدف العلم والفلسفة والفكر، وكلها تعمل بمناهج نحاول أن تكون عقلانية تتبع إجراءات محددة الخطوات لتستطيع الوصول إلى نتائج حقيقية يمكن الاستناد إليها في إكمال طريق العلم بعامة، والفكر بخاصة.

ويقف الفن – كغيره من أنواع الثقافة وتجليات الحضارة – ليأخذ هذه المناهج مضيفًا إليها مناهج تخرج – مناسبة للتعامل مع حركية الثقافة والفنون والآداب واللغات؛ إذ نجد في الثقافة حراكًا متعدد الجوانب: الاجتماعية والاقتصادية، والسياسية، وهو تعدد يحرك الثقافة بلا انتظام، لكنه على كل حال، يحركها، نحو خدمة البنية الاجتماعية الاقتصادية السياسية للبشر الذين يعيشون بداخل وطن محدد جغرافيًّا، أو داخل وطن حدوده العالم كله.

ونلاحظ الأمر نفسه، في الفنون، والآداب، لأنها فنون الإنسان؛ تتحرك بتحركه وتعلو وتهبط في سلم القيم حسب الأولويات التي يحددها المرء لنفسه، أو التي يحددها المجتمع له فيعلي من شأن العمارة والشعر والنحت في زمان، ويعلي من شأن المسرح في زمان، ويعلو شأن الرواية في زمن، وهكذا. ولكننا مع ذلك نجد كل أنواع الفنون والآداب موجودة. فهي لا تفنى، بل تتعدد صورها وكيفياتها حسب مقتضيات الحال الفردي والاجتماعي والسياسي.

أما اللغات فلا تنفك تتغير في هيئاتها ومعجماتها بتغير احتياجات الإنسان، ودرجة رقيه العقلي والنفسي، وحسب الاحتكاك الحادث داخل كل جماعة بين أعضائها، ثم حسب الاحتكاك الحضاري القائم بين مختلف الجماعات والمجتمعات.

وبسبب هذا الحراك، لا يصلح المنهج الواحد، لأن مناحي وأنواع الإبداع البشري ليست واحدة، كما لا يصلح منهج واحد لكل الأنواع الإبداعية. لهذا لا بد أن يختار الباحث المنهج المناسب لكل مادة إبداعية أو فكرية وفق تكوينها الخاص، فما يصلح للشعر – حسب مكوناته – ربما لا يصل للعمارة بمكوناتها. فلا بد – إذن – أن تتنوع مناهج العلوم المعملية والإنسانية. وأن تتنوع مناهج دراسة الإبداع البشري.

وكما يتنوع داخل الإنسان، يتنوع تركيب الجماعة والمجتمع. وبهذا التنوع، تخرج مناهج تدرس الإنسان من الداخل، ومناهج تدرس الإنسان من الخارج، ومناهج تدرس الإنسان

المبدع بخاصة، مثلها مثل المناهج التي تدرس البنية الاجتماعية، والعلاقات القائمة بين عناصرها، ثم في علاقتها ببقية البنيات الاقتصادية والسياسية والعقائدية.. إلخ.

كذلك في كل عصر، نجد منهجًا سائدًا ثم يتغير وهكذا. ونجد الأمر نفسه في تراثنا العربي. فقد ساد المنهج اللغوي ثم البلاغي فترة طويلة. وتوازى مع اهتمام المسلمين بالقرآن الكريم، وبوجوه إعجازه بخاصة. وساد منهج التاريخ وتوزيع الطبقات والبيئات حين اهتم المسلمون بالجمع والتدوين وتمحيص الرواية، وجمع الخراج من البلاد المفتوحة. وتأخرت المؤلفات المهتمة بالتنظير المجرد لظاهرة من الظواهر، أو وضع قواعد لصناعتي النثر والشعر. كما تأخرت بعد ذلك كتب الموسوعات في التفسير والتأريخ العام والتأريخ الأدبي، كما توازى ذلك مع نشوء المعجم الكبيرة، والموسوعات.

وبالتالي فالحاجة لمنهج يجمع القراءات القرآنية والحديث النبوي الشريف والشعر العربي الجاهلي، تختلف عن الحاجة لمنهج يدرس ما جمع ويحتاج إلى تحليل النصوص، للتعرف على وجوه إعجازها أو بيانها، أو مراتبها وخصوصياتها، وخصائصها المميزة. وكان من الطبيعي أن يقوم الشرح اللغوي والبلاغي في المقدمة. ولذلك نلاحظ – في تاريخنا العربي – اهتمامًا بالنص الشعري، يجيء بعد الاهتمام بالنص القرآني والنبوي. لأن الشراح وجدوا في الشعر مادة صالحة للتعرف على دلالات المفردات، وعلى الأساليب العربية المختلفة للتعبير والتصوير والتفكير.

وجاءت العناية بالشعر في حد ذاته ولأهميته في المجتمع العربي بعد نشوء شروح الشعر الجاهلي والأموي في حينه؛ إذ لم يثر الشعر العربي حتى هذه الأيام مشاكل فنية أو جمالية. فقد خضع – في مجمله – لعمود الشعر العربي. واحتاج التجديد – بعد ذلك – إلى نظر جديد، ومنهج جديد لدراسته بعد كسر هذا العمود الشعري. فعند هذه اللحظة أعيد النظر في كل ما ورثه العرب من مفاهيم عن الشعر وأغراضه وطرق صياغته، وتوازى ذلك بطبيعة الحال مع تغير البنية الاجتماعية والسياسية في أواخر العصر الأموي وأوائل العصر العباسي وامتداده.

وكان ظهور شعراء كبار في العصر الأموي ثم العباسي مدعاة لهذه المراجعة، خاصة وأن الاحتجاج اللغوي – بالشعر – قد توقف عند جيل بشار بن برد آخر الموالي الذين ربوا في البادية واكتسبوا صفاءها اللغوي والأسلوبي.

فكان شعراء النقائض، وشعراء الغزل، مدعاة لهذه المراجعة، ومن ثم كان ظهور جيل (أبي نواس) ثم جيل (أبي تمام) ثم جيل (البحتري) مدعاة لتفجير قضايا جديدة كالقدم والحداثة، والمحافظة والتجديد، وإنشاء فكرة "الموازنة" و"المفاضلة" لمعرفة الجيد من الرديء، ومعرفة

السابق من اللاحق، وتحديد الريادة والسبق لشاعر على آخر. وما كانت لهذه القضايا أن تنفجر لولا نشوء تغيير في بنية المجتمع العربي بعد الفتوح، ثم بعد الفتنة الكبرى، ثم بعد انقسام المجتمع طبقيًّا إلى عرب وموالٍ. وهنا نشأ التخصص في معالجة النص الأدبي، وأصبح واجبًا على كل باحث وناقد أن يحدد في بداية مؤلفه منهج التعامل مع النصوص والغرض الذي – من أجله – يُقْدِم – بسببه – على التأليف، ولم يكن ذلك واردًا في صدر الإسلام مثلاً.

وما كان ليظهر المتنبي وابن جني والجرجاني، إذا لم تحسم مسألة الحداثة والمواقف من عمود الشعر. فكل عصر يؤسس على مكتسبات ومنجزات العصر السابق له، ولا تجديد، أو تحديث من الفراغ. وكيف كان يمكن لأبي العلاء المعري أن يظهر بلزومياته وسقط زنده، وفصوله وغاياته ووسائله إذا لم يسبقه المتنبي، وابن جني، وعبد القاهر الجرجاني وابن الرومي، والجاحظ، وغيرهم؟!

وكل ذلك بالقطع مهد السبيل لحازم القرطاجني، ولابن أبي الحديد، وابن خلدون. وغيرهم حتى نصل إلى العصر الحديث.

(٥)

يقوم البحث كغيره من المؤلفات – على عنصرين:

- النص: موضع البحث ومادته، وهو المستهدف بيانه.
- المنهج: وهو الطريقة أو النظام، أو المنطق المتبع للبحث في هذا النص، لتفهمه، وتذوقه، وتحليله، وتفسيره.

ويستهدف هذا كله، توضيح النص وبيان عناصره، وعلاقاته، وأنسقته ونظامه، دون إغفال لدور "المبدع" قبل وأثناء كتابة النص، ودون إغفال لدور "الباحث" قبل وأثناء إجراء البحث واستخراج النتائج، ودون إغفال دور "المتلقي" أو "المتعلم" أو (المجتمع) الذي يتلقى النص – كذلك دور المبدع والباحث – ويشارك معهم في سياق خفي، يتضمن وجوده.

ولكل منهج – كما لكل نص – إجراءات تناسبه، هي التي ترتب عملية إجراء البحث، وقبل الدخول في عملية بيان أنواع المناهج، لا بد أن نعرف ما المقصود بالنص؟.، وما المقصود بالمنهج؟، أي أن نقوم بتعريفهما.

أما النص: فهو موضوع البحث ومادته، ويطلق مصطلح النص على كل ما هو موضوع للبحث ابتداء من الصوت المفرد، إلى الكلمة، إلى مؤلَّف أو مُبْدَع بكامله. كذلك يطلق النص على القطعة الفنية، بل على الإنسان موضوع الدراسة. وبالتالي فالنص (Text)

و(Texte) هو المتن والآية والشاهد، وهو: "جماع المصطلحات والتعبيرات التي تبني نوعًا من الكتابة" [١].

وهو "العنصر الرئيسي في الأعمال المطبوعة والمكتوبة المميزة بفهرست ولوحات وملاحظات، ومثلها: الكلمات الخاصة بمؤلف، المتميزة بتعليقات وترجمات، ومثلها مثل: الكلمات المحددة لعمل مطبوع أو مكتوب، والتعليقات المضافة للطابع لإعداد عمل الكاتب الأصلي، وهو الموضوع، أو الثيمة، أو كلمات التكوين الموسيقي.. وهو قطعة النحت.." [٢] ولا تخفى العلاقة الواضحة بين دلالة مصطلح (النص) في الإنجليزية والفرنسية أي (Text-e) وبين دلالة (Context-e) بمعنى السياق. ودلالة النسج في المصطلح الفرنسي (Textile).

ويفيد مصطلح (نص – النص) في لغتنا العربية: الرفع والإظهار والشهرة. ونجد في تقلبات هذه المادة "ينص" بمعنى أنه يظهر، ويرفع ليرى بين أشباهه. وكذلك من معاني النص أن تجعل أجزاء الشيء فوق بعضها، كما تقول "نص المتاع نصًا" أي جعل بعضه على بعض "ويقول لسان العرب في هذه المادة إن: "أصل النص أقصى الشيء وغايته" ومنه النص بمعنى التوقيف، والتعيين على شيء ما، والاستقصاء، ومن تقلبات مادته: (نصنص) بمعنى تحرك، وجاء من هذه المادة "نص القرآن، نص السنة، أي ما دل عليه ظاهر اللفظ من أحكام" [٣].

ونخرج من قراءة هذه المادة اللغوية، بأن النص هنا يعني شيئين: النص أي الشكل النهائي المباشر والظاهر للشيء. والنص بمعنى عملية التشكل والنصنصة التي تحرك العناصر وتستقصي غايتها حتى تحصل على شكل ظاهر متميز عن أشباهه، ويتداخل المعنيان أعني النص (الشكل) والنص (التشكل). والنص بمعناه العربي – هنا – لا يبعد عن تقلبات مادة (Text) التي أخذت دلالة البناء والنسج والسياق، وكلها دلالات حركية تنظيمية، لا تنفي الدلالة التوقيفية الظاهرية للشيء.

ولذلك، حينما نقول هكذا نص القرآن، أو نصت السنة أي: قالت بظاهر العبارة وأكدت دون تشابه. وحينما نقول: نص القانون فنعني عبارته وفقراته الواضحة.

وحينما نقول: النص الأدبي، فنعني كل ما هو ثابت بعد قوله أو كتابته، وحينما نطلق النص فقط فنريد كل ما هو موجود، ووقع تحت يد الناظر أو الباحث أو المبدع.

أما المنهج:

فهو الطريقة والمنهاج عند النظر في النص.

وتعني كلمة منهج ومنهاج في العربية: الطريق الواضح؛ إذ نجد في لسان العرب: "طريق نهج: بين واضح. ومنهج الطريق: وضحه. والمنهاج: كالمنهج، وفي التنزيل: "لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنْكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا". وأنهج الطريق: وضح واستبان، وصار نهجًا. والنهج: الطريق المستقيم. ونهج الأمر، وأنهج لغتان إذا وضح" (٤).

وتتفق اللغات المتفرعة من اللاتينية على أن المنهج كاصطلاح: وسيلة، وطريقة، فعلى سبيل المثال نجده في الفرنسية (Methode) بمعنى: المنهاج، والمنهج، والنهج، والطريقة، والأسلوب، والنظام، والمنطق، والأساس. ويضيف معجم (Larousse) أن: منهج يعني: طريقة في القول، أو العمل، أو التعلم، وهو اتباع أصول معينة.. من أجل الوصول أو الحصول على نتائج (٥).

ولا يبتعد المصطلح في الإنجليزية (Method) عن هذه المعاني، فهو يعني النظام والطريقة، وإجراءات منطقية تعيد (النظام/ البنية/ النص) إلى مكوناته لتكشف عن علاقاته وأنسقته وعناصره، وكيف صنعت هذا النظام. وبالتالي، تشرح وتوضح وتفسر وتؤول عبر تحليل مناسب للنص، ولصاحبه، ولمتلقيه.

ويقوم العلم وينتظم حين يجد الباحث والناقد، مادة تتناسب مع تكوينه الثقافي والنفسي، ومنهجًا علميًّا منضبطًا ليدرس المادة وينظمها مصنفًا لها، لاستخراج النتائج أو الوصول إلى حقيقتها، ويظهر – هنا – الفارق بين العلم والذوق، بين القوانين والأصول، والنظم، وبين الملكات الخاصة، والذوق الخاص. ولكن مع وجود هذا الفارق فإن العلم لا ينضبط بالقواعد والأصول والنظم النظرية، دون الاستعانة بالملكات والذائقة الخاصة للباحث والناقد على السواء. وأقصد بالعلم هنا: العلم الإنساني، الذي يكون "الإنسان" موضوعه وموضع اهتمامه، فلا يزال، "الإنسان" و"نتاجه" و"إبداعه" يحتاج إلى "حدس" الباحث والناقد؛ لأن هذا الحدث المحير، هو جوهر الخلق الفني والثقافي والعلمي؛ لأن المادة الإنسانية، متحركة ومتطورة ومتعددة ومتنوعة، حسب منتجها ومبدعها.

وهنا نفرق بين العلم النظري، والعلم المعملي، والعلم الإنساني، مع ملاحظة أنها – جميعًا – يخدم بعضها البعض، ويكمل بعضها البعض. وقد سقت هذه الملاحظة هنا، لأشير إلى أن الجانب الحدسي – في الإنسان – تحاول العلوم أن تصل إلى جوهره، وبالتالي لا بد أن يتسلح الباحث والناقد كلاهما بحدس عال ليتعامل مع الحدس الإبداعي في الإنسان؛ لأن الآلات والمختبرات وأجهزة القياس لم تفض عليه كله حتى الآن.

أما أن يقع الباحث والناقد، في هوة تطبيق القواعد والقوانين والنظم بمنهج منضبط، دون الاستعانة بالحدس، فسوف يخرج بعضهم بملاحظات جافة، لا تنفذ إلى البنية العميقة للمبدع أو للنص على السواء.

يضاف إلى هذا الحدس، الذكاء الاجتماعي، الذي يمد الباحث والناقد، برؤية اجتماعية واضحة لعلاقة النص بسياقاته النفسية لدى المبدع، وبسياقاته الاجتماعية في الواقع الاجتماعي، المنتشر في مجموع (السلطات) التي تحكم ظهور النص على الشكل الذي نراه عليه في الواقع.

والسلطات هنا، تبدأ من سلطة الأب (بمفهومها النفسي والاجتماعي) وتنتهي بسلطة (الله) بمفهومها الديني والشعبي، ففي المجتمع (تابوهات) محرمات، ينبغي ألا يقترب منها المبدع كما أن هناك تابوهات، ينبغي ألا يقترب منها الباحث والناقد؛ لأن المجتمع جعل الخوض فيها، والاقتراب منها نذير خطر، فقد يستعدي حماة التابوهات.

وذكاء الباحث والناقد الاجتماعي، يساعده على فهم هذه السلطات والتابوهات في الواقع الاجتماعي، وفي النفس الإنسانية، بالضبط، كما يفهم (المباح) و(المحلل) و(المكروه) و(المندوب) وغيرها من المصطلحات الفقهية الدالة على تكوين الواقع السياسي والاجتماعي والنفسي للمبدع، وللباحث والناقد.

هنا – يُمَكِّن الحدس، والذكاء الاجتماعي كلاهما، الباحث والناقد من معرفة الفروق الفردية والملكات الخاصة، لكل (مبدع) والخصائص المميزة لكل (نص)، والتكوين السياسي والاجتماعي والنفسي للواقع الذي يتحرك فيه (الإنسان) و(النص) على السواء.

فيفهم: لماذا يختلف بشار عن أبي نواس؟ وابن المقفع عن أبي حيان التوحيدي؟ والأصفهاني عن ابن جني؟ وعبد القاهر الجرجاني عن حازم القرطاجني؟! ويعلم: لماذا يختلف المتعاصرون رغم وحدة الزمان والمكان؟! ويدرك: لماذا كان "الجنس" و"الدين" و"السلطة" موضوعات شائكة لدينا نحن العرب أو نحن الشرقيين أو نحن المسلمين؟ ولماذا لا تشكل هذه المحرمات مشكلات عند الحضارة الغربية بعد عصر الثورة الصناعية، حتى الآن؟ ولماذا تزيد حدة هذه المحرمات – لدينا – نحن العرب كلما ازدادت مشكلاتنا وأزماتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية؟!

ولأهمية هاتين الملاحظتين، قامت عدة علوم لدراسة هذه الملكات والحدوس، والتأثيرات الاجتماعية/ السياسية/ الاقتصادية.

فقام علم النفس الأدبي، وعلم نفس الإبداع، ليبحث في الأسس النفسية الإبداع الفني والجمالي والأدبي، وقد خلص إلى نتائج مهمة، تمخضت عن الاستبارات والاختبارات والاستبيانات والاعترافات، وملاحظات الباحث الخاصة عند إجراء البحث واستخراج النتائج.

كما قام علم "الاجتماع الأدبي" وعلم "اجتماع الفن" أو ما يسمى بنسيولوجيا الأدب والفن ليتناولا الظاهرة الفنية بعامة، والظاهرة الأدبية بخاصة، من خلال عناصر تكوينها "المبدع" و"المتلقي" و"الواقع الاجتماعي" و"النص". وكلا العلمين يستمد من علم الاجتماع – وغيره من العلوم الحديثة – مناهجه ووسائله لفهم الظواهر الفنية والأدبية في المجتمع، ليلمح دور الفن والأدب في الواقع الاجتماعي والسياسي، ودور الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والنفسي في تشكيل الأدب والفن، وعلاقة الأدب والفن بالأطر والنظم الاجتماعية، عبر تغير الزمان والمكان والإنسان.

ويعني هذا أن المدخل النفسي الاجتماعي مهم جدًّا في فهم (النص) وسياقاته قبل، وأثناء، وبعد الكتابة أو التشكيل. وأصبح الآن عيبًا، أن يتجه الباحث أو الناقد إلى النص على أنه دائرة مغلقة أو مجرد شكل. وقد غيرت المذاهب النقدية والمدارس اللغوية، ومناهج البحث الأدبي والعلمي، خططها بناء على هذه الضرورة، ووصلوا إلى نتيجة مهمة هي: أن (النص) هو الأساس والمنطلق والغاية من الدرس والتحليل. لكن في كل سياقاته لدى المبدع ولدى الجماعة والإنسان. بذلك، تبني المناهج والمدارس والنظريات والمذاهب استراتيجيتها وآلياتها، للوصول إلى حقيقة النص، بأن استعان النقاد بمناهج علم النفس والاجتماع، واستعان ذو النظر النفسي والاجتماعي بمنجزات الشكليين ثم البنيويين وغيرهما ليصبح عمل الفريقين علميًّا، فأصبحت عناصر "النص"، "النفس"، "الواقع"، عناصر مهمة لتفهم الأدب والفن التشكيلي والفن الجميل، والثقافة، والحضارة في الوقت نفسه.

وهنا نتساءل: هل يمكن أن يقوم "علم" جديد، وخاص نسميه من الآن: "علم دراسة الأدب العربي" يدرس الأدب العربي في نصوصه، وتاريخه، ومبدعيه، ومترجميه، أي يتعامل مع "الأدب العربي" كوحدة لها سياقات خاصة في كل زمان، ومكان، وعلى لسان كل مبدع؟!

وهنا نعود إلى ما بدأنا به، أعني "تعريف العلم"، لنسأل ما المادة موضوع العلم؟ وما هو المنهج المعالج؟! وما هي إجراءاته وآلياته وحدوده؟!

وتظهر هنا تساؤلات لا بد من التفكير فيها تتلخص في:

- التراث العربي ودوره في التراث الإسلامي والإنساني.
- التراث العربي الإسلامي، وموقفه من الثقافات والحضارات الأخرى التي غذته وطورته قديمًا.

- المخطوط من هذا التراث والمنسي، والمستبعد، (من هذا التراث)، وخطورة ذلك في تسييد نصوص، وحجب نصوص أخرى لأسباب سياسية أو دينية أو اجتماعية؛ مما يجعل النتائج جزئية ونسبية في مجموعها، تطلق الحكم (الجزئي) بدل الحكم (العام)، وتجعل من النتائج (النسبية) نتائج (مطلقة)، يؤسس عليها الباحثون والنقاد التالون أحكامًا ونتائج تأخذ شكلاً مستقرًا فيما بعد.
- لا تزال قضايا الانتحال والسرقات والتناص متجددة وتحتاج لمناقشة، ابتداءً من قبل عصر التدوين إلى الآن، وأخص بالذكر الأدب العربي ولغته، كما لا تزال قضايا التحديث مطروحة.
- إن العصر الممتد من العصر الجاهلي حتى سقوط الدولة الأموية (سنة ١٣٢ هـ) الموافق (٧٥٠ م)، امتلك ميزات تؤهله لأن نسميه "العصر العربي"؛ فقد امتد الإنسان العربي من جاهليته إلى إسلامه، وهو يحتفظ بتقاليده العربية الموروثة، إلى جوار ما تعلمه من الإسلام. وقد وضح ذلك بعد وفاة النبي ﷺ، في الخلاف على السلطة، واختيار الخلفاء الأربعة، ثم في ظهور العصبية العربية القديمة في الدولة الأموية، وهي العصبية التي أسمت المسلمين من غير العرب (الموالي) أي الموالين لهم والتابعين.

إن عصر الفتح الإسلامي، أعقبه دولة عربية أعرابية متعصبة لعروبتها وقوميتها ولغتها. ولم ينخرط العرب الفاتحون بأهل البلاد المفتوحة إلا بعد عدة عقود من الزمان، هي عمر استغراقهم في تأسيس الدولة الأموية وسيادتها على أهل البلاد المفتوحة؛ لذلك تأخر نطق أصحاب هذه البلاد بالعربية حتى تمت المصاهرة وتعريب الدواوين والمراسلات والوظائف.

إنه مع استمرار الثقافة الشفاهية، ظلت التقاليد العربية هي المتداولة، وعندما تم التدوين، استقرت الأصول، وزاد الاختلاط، وزاد نشاط هؤلاء الموالي. ويفسر هذا سيادة عمود الشعر العربي حتى نهايات العصر الأموي، فقد أعطت السيادة السياسية والعسكرية للعرب طوال العصر العربي، سيادة للعنصر العربي، وللسان العربي، وللنص العربي، وزاد الأمر (عروبة) أن النص الإسلامي المقدس (القرآن) والمفسر (الحديث الشريف) والمفسر به (الشعر العربي). كلها تتسم بصفة العربية، ولهذا نطلق على هذا العصر الممتد حوالي (مائتين وخمسين سنة): العصر العربي؛ آخذين في الاعتبار خصوصية عصر النبوة، وعصر الفتوح.

- يجب النظر إلى العصر العباسي، نظرة جديدة، لا تقف عند مجرد رصد قطبي الحركة (الثابت والمتحول). بل يجب النظر إلى دور هذا العصر العباسي في بناء حضارة الإنسان الأوروبي والعربي على السواء.

- يجب النظر من جديد للعصرين المملوكي والعثماني بما يملكانه من نصوص وظواهر. واستبعاد النظر إليهما كعصر انحطاط متصل.
- يجب الإيمان الآن بأننا أمام حضارة إنسانية واحدة، جعلت الكرة الأرضية وحدة لا تتجزأ تمهيدًا للنظر إلى المستقبل في القرن القادم، القرن الحادي والعشرين. فسوف يصنع العلم والتكنولوجيا، والعقل البشري معجزات من نوع جديد، لا نخشاها ولكن سنشارك في صنعها.

(٦)

لا يزال التأليف، وفق رؤية واضحة، هو الأساس البحثي، وأعني بالتأليف هنا، ما هو ضد النقل والخضوع؛ دون إعمال الفكر في فكر للآخرين، فهذا الخضوع – التبعية – تقضي على قدرة الكاتب أو الباحث بالتدريج، أما إعمال الفكر فهو غاية ووسيلة في وقت واحد. غاية لأنه يثري الإنسان والواقع، ووسيلة لأنه يحرر الإنسان من فقد مستمر لقدراته حين يلغي عقله.

ولا يعني إعمال العقل أن ألغي كل ما عداي. وأنكر كل ما يتصل بالآخر، لأن الآخر، هو هدفي النهائي. أعني أننا نعمل جميعًا، من أجل الوصول إلى الحقيقة عبر وسيط (ممتع) يثري الذائقة ويساعد العقل على النمو والتطور. إنني حين أقف من الآخر، في الماضي أو في الحاضر، موقفًا متشككًا، فأنا أقف من نفس الموقف ذاته؛ لأن هذا الماضي قد دخل في تكويني، وساهم في تشكيل رؤيتي إلى كل شيء، ولأن هذا الحاضر جزء من صيرورتي فأنا ابن الماضي والحاضر معًا.

ويكون (الشك) أو (التمرد) أو (الإنكار) أمرًا طبيعيًّا، فسوف يعقبه (يقين) و(قناعة) و(إيمان). وهو أمر طبيعي – أيضًا – يترتب على ما فات وما يجري، فاليقين والقناعة والإيمان إذا كانوا بلا تفكير، فهم سلب للهوية، وتعطيل لقوى البشر التي زودهم بها الله ليتعاملوا مع كل شيء بها. ويعني ذلك أن الأصل هو (العقل) و(الإدراك) من أجل اتخاذ القرار وتكوين الإرادة، على مستويي الفرد والأمة.

ولذلك، تتشكل الذاكرة من محصلات هذه الإدراكات. فلا ذاكرة دون إدراك، وبالتالي لا بحث علمي أو كتابة إبداعية دون إدراك، ووعي، عبر الحواس المدربة الماهرة، التي تعمل حركتها في كل ما وصل إليها، وما تصنعه الآن، وما تحلم به في المستقبلين: القريب، والبعيد.

ويقف الباحث والمبدع (كلاهما) في طريق مشترك، عند البحث عن موضوع (للكتابة)، وقد يظن الباحثين أن ما أطلق قبلهم من أحكام، وما اختير من عناوين وموضوعات

قد انتهت، وهذا نوع من التبعية؛ إذ على الباحث أن يقرأ ما كتب في موضوعه أو حوله، ليرى تقييمًا لما حدث من قبل، ثم عليه أن ينعم النظر، فلا بد أن يجد الباحث تدخلاً جديدًا لهذا الموضوع، من خلال رؤيته الخاصة، فليست كل الرؤى متساوية، بل يصعب على الباحث أن يجد موضوعًا، إن هو استسلم لما مضى.

فعلى سبيل المثال، كتب تاريخ الأدب العربي، في كل عصوره، وفي كل عصر كغيره من العلوم والفلسفات، ومع ذلك لا نزال نحن الباحثين، نرى ما لم يكتب. ونضيف، في كل حين، ما لم يدخل لدى مؤرخي الأدب، بسبب النزاعات السياسية أو الشخصية، التي استبعدت من قائماتها أسماء لشعراء أو قصائد لشعراء، بل لا نزال نضيف في كل حين ديوانًا لم يحقق من قبل، أو لم يطبع من قبل، هل نقول إن تاريخ الأدب العربي في كل عصوره، يحتاج إلى المزيد من البحث والتنقيب، عن مواد لم تدرج فيه حتى الآن؟!

نعم، يمكننا ذلك، كما يمكننا أن نلمح في كل الكتابات السابقة ما يمكن أن نقوله – إذا نحن المثقفين والباحثين والمبدعين تسلحنا بثقافة جديدة، ورؤية جديدة، ووسائل بحثية وإجرائية جديدة. فلا نزال قادرين بعد كل شروح ديوان المتنبي أن نضيف شرحًا له وتحليلاً جديدًا لشخصه ولشعره، ولا نزال قادرين على الإجابة عن مشكلات أدبية وتاريخية وفلسفية ونقدية طرحت في القديم، ولا تزال صالحة لإنعام النظر، وتعميق الرؤية إليها.

لا تزال قضايا: الانتحال، العلاقة بين النثر الفني والشعر، علاقة الأدب بالحضارة والدين، والأخلاق، والطبيعة والواقع الاجتماعي وما بعد الطبيعة – لا تزال – صالحة للبحث وإعادة التفسير، ومراجعة السائد والمسيطر منها، بالسلب أو بالإيجاب. فما دام الإنسان يعيش، وما دام المجتمع يتكون ويتطور، سوف يظل النظر إلى القديم متطورًا لأن هذا النظر جزء من تكوين الحاضر والحلم بالمستقبل. أما التبعية، وإلغاء العقل، والتسليم للآراء الجاهزة، فضيعة للماضي والحاضر والمستقبل.

ليس هناك باحث أو مؤرخ أو فيلسوف أو ناقد منزهًا عن الخطأ، أو الهوى، أو التعصب لمذهب، أو فئة، أو سلطة. بل هناك من نجد عنده تضخيمًا من ذاته، وإقلالاً من عقول الآخرين؛ لذا، وجب النظر، ووجهت المراجعة ووجب التوضيح والتكميل ووجهت الحواشي، والتفسيرات، والهوامش، والإبانة عن العلاقات وبيان التداخلات، والفصل بين ما للمبدع وبين ما لغيره من الحقوق والواجبات، والموازنة، والوساطة، وتأويل المشكلات والقضايا، وبيان الفروق بين الخصائص والقدرات، وبسط القول في الطبقات لبيان المؤتلف منها والمختلف، وبيان دلائل التمايز وأسراره، وهكذا. وكل هذه العبارات – كما نلاحظ – عناوين مؤلفات تراثية إسلامية، لا بد أن نتعلم من أسرارها ومناهجها وأن نكمل ما بعدها.

فلم يكن لدى المؤلفين والباحثين والمؤرخين والنقاد وغيرهم – في تراثنا – إلا التعامل المباشر مع المادة المكونة لتخصصهم، والإلمام بثقافة عصرهم، والنظر إلى تراثهم بوعي وفهم، كما هو واضح من عناوين الكتب المذكورة في الفقرة السابقة؛ إذ كل عنوان يفصح عن منهج فكري وتوجيه علمي يختلف باختلاف المادة المدروسة وموضوعها، ثم يختلف باختلاف كاتبه، واختلاف عصره.

وكما فعلوا (– هم –) نفعل (– نحن –) الآن؛ إذ لماذا نلزم أنفسنا بما لم يلتزم به القدماء؟ ولماذا لا نصنع حرية فكرية، وتعددًا في المناهج مثلهم، لقد علمونا أن لكل شيء (سر صناعة) ولكل أناس (طبقات) وفي كل لغة (فروق) ولكل نص (شرح، وتوضيح، وتفسير، وتأويل) ولكل باحث وكاتب (منهاج وسراج) في صناعتي الشعر والنثر. وعلينا أن نفهم ذلك نحن الباحثين الآن، فمناهج الفكر، والعلم، والفلسفة والنقد الأدبي، كاليوم في حركة، وتزايد، واتساع وتعدد يحتاج منا المثابرة كما فعل أجدادنا القدامى في فكرهم، وعلمهم، وفلسفتهم، ونقدهم.

(٧)

ولا يقف الأمر عند هذا الحد، لأن علم دراسة الأدب العربي بالخصائص التي أشارت إليها مقدمة الكتاب، تحتاج إلى معرفة واسعة بعلوم عربية متعددة، كما تحتاج من الباحث معرفة لغة أجنبية واحدة على الأقل. لكي تتحول هذه اللغة الأخرى إلى نافذة على عالم آخر يغذي الأدبي العربي، ويقيس نفسه – من خلالها باستمرار – فيعدل من مساره.

وإذا كانت الترجمة عبر الحضارات القديمة والوسيطة كانت سببًا في نمو الأنواع الأدبية، فإنها في عصرنا الراهن أشد تأثيرًا، في عمل وسيط حضاري بعامة وأدبي بخاصة.

فنحن نعيش الآن عالمًا معقدًا شديد التشابك، يفرض علينا أن نكون واعين باستمرار لحركته وتحولاته، خاصة والتقدم التكنولوجي وتقدم وسائل الاتصال والاختراعات الحديثة قد جعل من العزلة أمرًا مستحيلاً وضربًا من الانتحار الاختياري.

ووفق التقدم الحادث نلاحظ "أن المطالب المفروضة على عصرنا أشد تنوعًا بكثير. وأن الشروط المطلوبة منا لكي نواصل حياتنا المعتادة أشد تعقيدًا بكثير مما كانت عليه في أي وقت مضى.

وهذا كله ينعكس على المجال الثقافي والعقلي بدوره. فعلى حين كان في وسع شخص واحد من قبل أن يكون متمكنًا من عدة فروع علمية، أصبح من الصعب على نحو متزايد في الوقت الراهن، أن يكتسب شخص واحد معرفة متينة حتى بميدان علمي واحد.

والواقع أن تفتيت الميادين العقلية إلى أجزاء يزداد نطاقها ضيقًا بالتجريد، قد أدى في العصر الحاضر إلى ارتباك حقيقي في لغة الحوار. وهذه الحالة غير الصحية هـي حـصيلة تغيرات معينة فرضت نفسها مع نمو المجتمع التكنولوجي المعاصر" (٧).

لذلك يقوم العلم الآن على التخصص الدقيق وليس على مجرد التخصص؛ حيث يتجـه البحث العلمي الآن إلى التخصص في إحدى الجزئيات العامية أو الإنسانية. ومن هنا تـصبح الترجمة علمًا وتخصصًا قائمًا بذاته، بل داخلها، قد يتخصص أحد المترجمين في الأدب ويتجه الآخر إلى الفلسفة، وذلك لأن الخبرة التي يكتسبها من طول الممارسة وتكرار فعل الترجمـة أكثر تمكنًا من غيره في هذا النطاق، حتى أننا نلاحظ أن بعض المترجمين يتخصص في أحد الكتاب أو الفلاسفة. ذلك أن ترجمة أحد أمهات الكتب، أو الأصـول الفكريـة الإنـسانية قـد تستغرق عشرات السنين من المترجم.

ونسمع عن مترجم ينذر حياته لترجمة شكسبير أو جوته، وقد يضيع المترجم عمـره في ترجمة هيجل مثلاً؛ لأن الترجمة ليست عملاً سهلاً، إنها من أشق التخصصات وأصـعبها تحتاج إلى الصبر والجلد والخبرة، والإحاطة باللغات، والتاريخ والحضارات والآداب، وليست الترجمة عملاً تجاريًا كما يمارسه الكثيرون الآن في سوق الترجمة وإن حافظ النـذر اليـسير على أمانة الترجمة وفنيتها،

"والحق يقال: إن الترجمة هي، في الإطار الدولي الحالي، ضرورة مـن ضـرورات الحياة العصرية، إنها وسيلة تواصل لا غنى عنها لنا، إنها أداة محتومة لتبـادل المعـارف"(٨) خاصة وضرورة تبادل الخبرات الإنسانية محتومة بين سكان الأرض.

"وانطلاقًا من هذا المنظور، يصبح دور المترجم جوهريًا ويبدو أن الآلة لا تستطيع أن تحل محله" (٩) لأن الآلة لا تستطيع أن تحس الإيحاءات اللغوية، أو أن تدرك إشارة الكلمة أو دلالة الصمت. كما أنها ستقف عاجزة أمام المستويين المجازي والرمزي للغة، الأمـر الـذي يجعل دور (الإنسان) المترجم غاية في الأهمية والدقة، وفي الوقت نفـسه يحمـل المتـرجم مسئولية تاريخية تجاه النصوص المترجمة من لغة إلى أخرى حتى لا نقع في تضليل أو جهل.

الترجمة إذن فن صعب، ودور المترجم خطير الأثر، والترجمة ضرورة بلا نزاع أو شك، بل هي جوهر تبادل المعلومات والثقافات والخبرات والآداب فـي العـصر الحـديث، والتمهيد للمستقبل؛ إذ من المؤكد أن للإنسان قدرة على نقل المعرفة من الأشياء والحوادث إلى موازيات صوتية، ويستطيع أن يحولها إلى وسائل اتصال "وهذه القدرة الفريدة تسمى الترميز"، وبها تكون الكلمات المكتوبة رموزًا للأفكار، وهذه الرموز نفسها يمكن اسـتخدامها لتوضـيح الأفكار بل للوصول بسرعة أكبر فأكبر إلى أفكار أكثر تعقيدًا، ويكمن في هذه النقطة بالذات –

نقطة الفكر الرمزي – سر تفوق الإنسان على غيره من الكائنات الحية، فقد أحرز قصب السبق في قدرة عقله على التعامل بالرموز والمزج بينها وبين الخيال حتى يستطيع الإنسان أن يخطط للمستقبل" (١٠).

وهنا نشير إلى قدرة المترجم على فهم رموز لغته التي ينقل إليها، ورموز اللغة التي ينقل عنها، حتى يعطينا فهمًا وترجمة دقيقة تفيدنا في نقل الخبرات والاطلاع على إبداعات الأمم والشعوب التي تختلف عنا في لغتها، وفي نظام صوتياتها ونظم الترميز فيها. وهو اختلاف جوهري بين مجموعات اللغات القديمة والحديثة، الميتة والحية.

كما أن لكل أمة ولكل شعب رؤية خاصة للعالم وللذات تترك آثارها على معجمها، ورموزها اللغوية؛ الأمر الذي يجعل فهم السياقات الاجتماعية والتاريخية والجمالية للغة بشكل عام وللكلمة بوجه خاص ضرورة من ضرورات هذه الدقة الفنية.

هل نحتاج بعد هذا، أن نؤكد على أهمية الترجمة والمترجم، خاصة في مجتمعاتنا العربية النامية التي تقف على العتبات الأولى للتحديث والتقدم والنهضة؟!

وهل نحتاج – الآن – التأكيد على أهمية الترجمة لنا؟!

وأسلافنا الأقدمون كانوا من أنشط شعوب الأرض في الترجمة في مرحلة نهضتهم الكبرى في العصر العباسي؛ حين أحسوا بضرورة تفهم الأمم المجاورة، القديمة والمعاصرة لهم، للاستفادة من علومها في بناء الدولة العربية الكبرى.

إن نظرة عاجلة، توضح أن اللغة العربية قد ترجمت إليها تراث الهنود، والفرس، والروم، والأحباش، والسوريان، والأكاديين، واهتموا بصورة خاصة – بعد ذلك – بتراث "اليونان"؛ مما جعل النهضة العربية تخطو خطوات واسعة في إنشاء حضارة مضيئة في فترة كانت أوروبا فيها تعيش عصورها المظلمة. بل حينما أفاقت أوروبا من نومها وقامت من كبوتها لم تجد إلا ما وصل إليه العرب من تقدم؛ سواءٌ عن طريق إبداع العرب والمسلمين أنفسهم أو عن طريق الترجمة؛ الأمر الذي جعل أوروبا تقيم عصر نهضتها على منجزات الفكر والحضارة العربية، ويكفي أن نشير في هذا السياق إلى أن أوروبا عرفت "أرسطو" خاصة في كتابه المهم "فن الشعر" عن طريق العرب.

الترجمة عملية نقل دم، وتجديد مستمر لخلايا الحضارة، إذا توقفت تصاب اللغة ومن ثَمَّ الحضارة بفقر شديد، بل ينقطع التواصل بين الشعوب والأجيال، حتى في داخل اللغة الواحدة؛ حيث توجد أكثر من لغة كما في اليونانية القديمة، واليونانية الحديثة وكما في اللاتينية وما تفرع منها من لهجات صارت هي لغات أوروبا.

وبعد..

فإن علاقات الجوار، والتجارة، والمصاهرة، والرحلة والحروب، والصدامات الحضارية تحتم على اللغة أن تتسع لتقبل من لغات الآخرين ما يتيح لها التفاهم أو الرد على العدوان أو معرفة درجة تقدم شعب من الشعوب لمعرفة الجديد والتواصل معه.

الترجمة جدل لغوي بين أكثر من لغة؛ ولذلك فهي فن تحويل أو نقل النص من لغة لأخرى عبر وسيط، لخلق نص موازٍ للأصل.

ويحمل "مونيم" "Translation" دلالة الانتقال من شيء إلى آخر. ذلك أن البادئة "Trans" تحمل دلالة عبر، وراء، ما وراء، فهي لذلك تحمل دلالة الوساطة، والانتقال في آن.

وحينما ننظر إلى مشتقاتها عن طريق وضع اللواحق نجد أن دلالتها العامة تأخذ من النقل من شيء لآخر عن طريق ترجمة رموزه الصوتية أو الشكلية إلى دلالات موازية. كأن ينقل من شكل من أشكال التدوين إلى شكل آخر منه، وكأن ينقل من مادة مختزلة أو مسجلة إلى الكتابة العادية، إنه يقوم بفعل النقل والتحويل (الترجمة).

ثم تأتي مجموعة دلالات تكمل الحقل الدلالي مثل: ينسخ، يمثل المعاني بإشارات صوتية، يكيف لحناً بحيث يلائم آلة لم يجعل لها في الأصل كما في كلمة "TRANSCRIBE" في حين تعطي كلمة "TRANSCRIPT" معنى النقل إلى نسخة طبق الأصل، وإن كانت كلمة "TRANSFIGURATION" تحمل معنى تغيير المظهر أو الشكل الخارجي أو تغييره.

ثم تأتي بقية الدلالات والمعاني لتحافظ على دائرة النقل، والتحول والعبور، وتنتهي الدائرة بالتقمص، أي: اتحاد الشخصية مع أخرى لدرجة تصبح فيها الشخصيتان متوحدتين، فنرى:

"TRANSTERABLE" TRANSFER" TRANSFORMATION".

تدل بالترتيب على (قابل للنقل والتحويل)، (ينقل، يحول، يغير)، (تحويل) حتى نصل إلى "TRANSLATE" فتكون دلالات النقل والتحويل والعبور قد تحولت في هذا الاشتقاق إلى (ينقل – يحول – يترجم – يشرح – يفسر) حيث اختزلت الكلمة الأخيرة الحقل الدلالي الذي يبدأ بالبادئ فيما وراء "TRANS" وينتهي بـ"TRANSMIGRATE" التقمص.

ونلاحظ هنا أن اللغة الإنجليزية قد حافظت في كل الاشتقاق على الحقل الدلالي (النقل والتحويل) الذي حوته كلمة (فعل) TRANSLATE ومن ثم TRANSLATION [١١].

هذا في اللغة الإنجليزية، أما في لغتنا العربية فالترجمة في لسان العرب – وهو أكثر القواميس العربية جمعًا للمادة وتمثيلاً عليها – فالترجمة تعني دلالتين هما: "الظـن" و"تفسير الكلام بلسان آخر".

ويهمنا أن نقلب مادة (ر ج م) و(ت ر ج م) لنعرف دلالاتها العربية، وماذا تعني حين تطلق: يقول ابن منظور: (١٢) الرجم (الظن) والرجوم (الظنون) التي تحرز وتظن، وما يعانيه المنجمون من الحدس والظن والحكم على اتصال النجوم وأنفالها، ويلاحظ هنا أن الرجم بالغيب وغيره من الاستخدامات تعني: الرغبة في العلم والتفسير، على الرغم من عدم وجود الدليل، وسنرى فيما بعد أن زيادة "التاء" سوف تنقل (ر ج م) إلى (ت ر ج م) أي إلى دلالة التفسير ونقل الكلام من لغة لأخرى.

ويعطي ابن منظور مثالاً لمرجم يقول: صار فلان (مرجمًا) أي: لا يوقف على حقيقة أمره، ومنه استخدام الشاعر زهير بن أبي سلمى في بيته الشهير:

* وما هو عنها بالحديث المُرَجَّمِ *

أي: أن الحديث عن الحرب ليس محلاً للظن والتخمين؛ لأن العرب اصطلت بنارها وعرفتها حق المعرفة.

ولذلك يقال للكلام الذي لا يعتمد على يقين (كلام مرجم) لذلك أيضًا صارت المراجم: الكلمات القبيحة؛ لأنها لا تعتمد على دليل.

وهنا تزاد التاء إلى رجم لتصير ترجم، فالدلالة تدخل إلى حيز التأكيد والتفسير كما قلنا آنفًا؛ لذلك يأتي منها: ترجم، ترجمان بمعنى فسر ومفسر. يقول ابن منظور في مادة ترجم بلسان العرب: التَّرْجُمان والتُّرْجُمان: المفسر، وقد ترجمه (فسره) وترجم عنه (نقل ما يعنيه) ويقال: قد ترجم كلامه إذا فسره بلسان آخر، كما يقول الشاعر:

* كالترجمان لقى الأنباطا *

أي مثلما يترجم المترجم كلام الأنباط الغريب إلى لغة السامع.

ومن هنا يكون: الترجمان والترجمان: المفسر للسان والذي ينقل الكلام من لغة إلى أخرى.

وهو ما يتفق مع دلالة كلمة "TRANSLATOR" في الإنجليزية (النقل، التحويل) وتزيد العربية عليها (التفسير) و(البيان) حيث اللسان العربي المبين.

ويكفينا هنا الإشارة إلى اللغتين (الإنجليزية – العربية) حيث لا بد أن نحدد دلالة المصطلح من المعجم اللغوي لننطلق بعد ذلك إلى طبيعة الجملة بين هاتين اللغتين.

ونظرًا لارتباط مفهوم الترجمة بالتفسير والوضوح – عند العرب – فقد أعدوا الترجمة صناعة كصناعة الإنشاء والخطابة والشعر.. إلخ، وكان لها شروط.. كما كان لهم شروطهم في المترجم. لأن الترجمة قد تحولت في هذه المرحلة الحضارية إلى تخصص دقيق لا يقربه إلا من تدرب عليه؛ إذ ليس مجرد معرفة اللغة عند أحد الناس أنه قادر على صناعة الترجمة، فها هو الجاحظ يروي لنا:

"قال معمر أبو الأشعث: قلت لـ"البهلة" الهندي – أيام اجتلب يحيي بن خالد – أطباء الهند: ما البلاغة عند أهل الهند؟ قال بهلة: عندنا في ذلك صحيفة مكتوبة لا أحسن ترجمتها لك، ولم أعالج هذه الصناعة فأثق من نفسي بالقيام بخصائصها أو تلخيص لطائف معانيها. قال أبو الأشعث: فلقيت بتلك الصحيفة الراجمة.." (١٣).

وندرك من رد بهلة الهندي، أنه ليس شرطًا أن تكون على معرفة بالنص الذي تترجم عنه لتترجم ترجمة جيدة، إنما العبرة هنا بالتخصص والممارسة والتدريب، فقد اعتذر بهلة لمعمر بعدم تخصصه في نقل الخصائص اللغوية أو دقائق المعاني على الرغم من كون الصحيفة هندية ومن كون صاحبها هنديًّا أيضًا. وكان المسلك الطبيعي هو مقابلة التراجمة المتخصصين، وهو المسلك العلمي.

وليس غريبًا – إذن – أن تقوم الحضارات في سياق نهضتها بالتعرف على الحضارات السابقة والمعاصرة لها، إيمانًا منها بإنسانية العقل وعالمية المنجز الحضاري وتواصله مع الإنسان في أي زمان وأي مكان.

ونشير هنا إلى أن الترجمة تحمي الحضارة من الهلاك بلا تأثير، إنما يظل تأثيرها ممتدًا على الرغم من زوال دولتها، كما كان الحال مع الحضارة اليونانية. والرومانية، والفارسية، وفي السياق نفسه نشير إلى التداخل اللغوي بين الحضارات: سواء بفعل الغزو العسكري، أو الصراع السياسي، أو الامتزاج بالمصاهرة والدين، ويفسر لنا هذا التداخل اللغوي "جذور الدلالة" في المقدرة وفي التركيب الدلالي الذي يكشف عن السياق التاريخي الاجتماعي للغة العامة والمفردة بخاصة. وتبدو هذه الملاحظة في غاية الأهمية عند ترجمة الكتب المقدسة أو التاريخ وعند تفسير النصوص الشعرية والقديمة منها على وجه الدقة.

أليس المترجم الآن، أهم وسيط حضاري؟!.

والترجمة لا بد أن تحدث بين لغتين على الأقل؛ إذ ليس داخل اللغة الواحدة منطقة للترجمة. صحيح قد نجد في بعض اللغات القديمة كاليونانية تاريخًا طويلاً، جعل اليونانية العتيقة تختلف عن اليونانية الحديثة، الأمر الذي يجعل التمكن من اليونانية الحديثة لا يتيح التمكن من القديمة لبعد الشقة بين الاستخدامات والمعجم، لذلك نجد متخصصين في اليونانية

القديمة ومتخصصين في اليونانية الحديثة، ومع ذلك لا نقول إن نقل النص القديم إلى الاستخدام الحديث يعد ترجمة؛ لأن اللغة واحدة، ولكن نقول إن تفسير النص القديم بالاستخدام الحديث للغة (معجم وأسلوب ودلالة).

وقد نجد الأمر نفسه "اللاتينية" وبقية اللغات الأوروبية التي تفرعت عنها، حتى تحولت إلى لغات مستقلة في الدلالة والأجرومية والاستخدام. ومع ذلك لا يعد نقل نص من الفرنسية إلى اللاتينية ترجمة؛ لأنه إرجاع إلى الأصل.

والأمر نفسه قد نلاحظه في لغتنا العربية، أعني صعوبة وغرابة المفردات وتعقيد بعض الأساليب وصعوبة فك تركيبها نظرًا لاختلاف الاستخدامات قديمًا عنها في الوقت الحاضر، ومع ذلك لا نستطيع أن نقول إن تفسير إحدى المعلقات ترجمة مهما يستغلق المعنى ومهما يصعب التركيب، وتغربت اللغة؛ لأننا ما زلنا داخل حدود لغة واحدة هي اللغة العربية.

هنا يبرز دور المعجم اللغوي. وخطورة الدور الذي يؤديه في الترجمة، وفي بيان استخدام المفرد أو التركيب اللغوي داخل حدود اللغة الواحدة.

لذلك نجد بعض الأمم تضع معجمًا دوريًّا كل قرن أو أكثر للغتهم بسبب كثرة دخول المفردات وتغير الاستخدامات من فترة لأخرى. وهذا معناه، أننا يجب ألا نقف في الترجمة عن حدود الدلالة المعجمية ودلالة تركيبها مع الكلمات الأخرى.

ونعود لنكرر أن الترجمة بين لغتين مختلفتين في الأصول، لأننا سنرى في اللغة الفارسية تأثيرات أساسية جاءتها من العربية حتى إن المعجم الفارسي يحمل نصفه من المعجم العربي، بالإضافة إلى تأثير أساليب القرآن والأحاديث في تغيير الأساليب والاستخدامات داخل اللغة الفارسية، ومع ذلك نقول: ترجم عن الفارسية لأنها لغة مستقلة هي الأخرى بمعجمها وتركيباتها وسياقاتها قبل دخول العربية وبعدها.

وقد يجرنا هذا الأمر لمناقشة الأسر اللغوية، كالأسرة "السامية" والأسرة "الهند أوروبية" وغيرها من الأسر اللغوية البائدة والباقية التي تخضع لنظام "أجرومي" أو "صرفي" متقارب، كالعبرية مع العربية مثلاً. وهنا نقول إنهما لغتان مختلفتان للسبب السابق نفسه الذي لاحظناه بين العربية والفارسية رغم اعتبار الفارسية لغة ضمن مجموعة الهند أوروبية. ومع ذلك نقول إن هذه الأسرات والمجموعات تاريخية لكنها لم تمنع يومًا واحدًا، استقلال لغة عن أخرى، أو اختلافها.

ويفيدنا هذا المدخل في فهم السياق التاريخي والاجتماعي للغة، حتى نراعي ذلك في الترجمة، خاصة إذا كانت المادة المترجمة قديمة أو كان أهل اللغة في علاقة تاريخية

اجتماعية مع أهل اللغة الأخرى سواء داخل مجموعة لغوية واحدة، أو كانت اللغتان تنتميان إلى أسرتين متباعدتين.

* * * * *

ويفيدنا أيضًا التعرف على إجابة السؤال الذي طرحه "جورج مونان" "لماذا تدرس الترجمة على أنها جدل لغوي؟" وهي الإجابة التي تبعث السؤال مباشرة؛ "لأنها ليست لغة واحدة، والمترجم الجيد يعرف ما بين لغتين مختلفتين، إنه لا يعرف العلاقة التقليدية الممكنة فقط، بل يعرف مكان الجدل بين لغتين أو أكثر موظفتين داخل بعضهما البعض،... (١٤) مما يُحَمِّل المترجم مهمة التعرف على روح اللغة وروح الكاتب.

ويعرف علماء اللغةِ اللغةَ بأنها: "جملة رصيد الألفاظ الجارية بين المتكلمين، ومفردات هذه الثروة متداخلة فيما بينها إلى حد بعيد، ولكنها تتضمن اختلافات مهمة ترجع إلى المزج الفردي، والنشأة والحرفة والبيئة.." (١٥). وهذا التعريف يخرج من منظور لغوي يفرق بين اللغة والكلام، أي بين اللغة كنظام صوتي ودلالي واللغة كنظام خاص. وهو تفريق دي سوسير الذي بدأه في كتابه محاضرات في علم اللغة والذي أخذ عنه علماء اللغة في هذا القرن.

وهذا الرصيد الصوتي ينقسم في كل لغة إلى المفردة (الكلمة، التعبير) والجملة (وشبه الجملة) والحرف، ومن خلال هذه الأقسام تخلق الكلمة مجالاً دلاليًّا ويتغير هذا المجال من خلال السياق في كل لغة؛ إذ "من القرار أن مجال الكلمة قابل للتغير في كثير من الأحيان. فكلمة Man حين تقابل بكلمة Animal تشمل النوع Woman" (١٦). ويعني هذا أن السياق يمتد ليشمل "لا الكلمات والجمل الحقيقية السابقة واللاحقة فحسب بل القطعة كلها، والكتاب كله، كما ينبغي أن يشمل بوجه من الوجوه كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات (١٧). لأن هذه الظلال التي أشار إليها "أولمان" في الاستشهادات السابقة هي التي تفسر ما يسمى بالترادف، أو المشترك اللفظي أو التضاد في الكلمة الواحدة داخل السياق. ولهذا يجب أن نراعي عند الترجمة السياقات المفردة لتحديد دلالتها المطلوبة في تركيبها الخاص.

هنا يتكشف بوضوح مبدأ الوظيفية في الترجمة، أعني أن نكشف عن توظيف التركيب للمفردة داخل النص، وفي الوقت نفسه نلاحظ أن المعنى هو الضوء الذي نسير خلاله في هذا المستوى الأول من التعرف على المفردة؛ لأن المستوى التالي سيكون المستوى الفني أو المستوى المجازي الرمزي الذي يتطلب الغوص داخل البنية العميقة للنص. وذلك "البعد الفني" للغة، فإن أدب كل جماعة – لنقل كل مجتمع – إنما يعكس بشكل خاص علاقة هذه الجماعة بعالمها الطبيعي والاجتماعي بما تتضمنه هذه العلاقة من عمل اجتماعي وتجربة روحية ومثل

أخلاقي وجمالي أعلى. أن لكل جماعة طرائقها الخاصة في تمثيل عالمهم. ومن ثم فإن لكل لغة طريقتها في "تصوير" هذا العالم [١٨].

ومن هنا يجب أن نراعي عند ترجمة نص من لغة لأخرى هذا البعد الفني واللغوي التصويري، وهنا نحس إلى حد صدق مقولة الرومانسيين "الشعر لا يمكن أن يترجم" [١٩] أو نسمع قولهم في مواضع أخرى "إن الترجمة خيانة"، ما لم تراع هذه الملاحظات الخاصة، لأن فهم هذا البعد الفني يفيد في فهم البعد المجازي الذي يسدد بعض الغموض في دلالة المفردة من جديد. ذلك أن "هناك من الألفاظ ما نقل عن معناه الأصلي إلى معنى آخر مجازي لضرورة البلاغة أو التأدب أو غير ذلك، فاعتبروها لذلك من الأضداد وهي ليست منها كما في قوله تعالى "نسوا الله فنسيهم" فالمعنى ليس النسيان، وإنما تركهم عامدًا؛ لأن الله لا يجوز عليه السهو.." [٢٠] فالنسيان هنا كمفردة قد أخذ دلالة نقيضة من خلال البعد الفني التصويري للغة، وفي الوقت نفسه قد يكون "من أسباب توهم الترادف أو المجاز الذي يشتهر بين الأدباء فيصبح حقيقة عرفية، أو ما يقرب منها، ويندس بين المترادفات كأنه واحد منها بالوضع.."[٢١].

ومن هنا، لو أننا اعتمدنا على المفردة فقط ضللنا الطريق الصحيح إلى تحديد الدلالة المطلوبة من الكلمة. إنما السياق والبعد التصويري قد تسببا في التضاد والترادف. وهذا بعد فني لا بد أن نراعيه عند الترجمة، حتى لا تكون ترجمتنا ناقصة. إننا يجب أن نراعي الدلالة والسياق والتركيب لنحدد المعنى المطلوب.

وفي هذا السياق لا بد أن نراعي الفروق الخاصة للغتنا العربية في مقارنتها بخصائص اللغات الأخرى؛ إذ لا يستطيع الناقد أن يصل إلى تحليل النص وفهمه إلا عن طريق تفكيكه. وكما يبنى النظام في النص، عند الكتابة، يفكك الناقد النص عند التحليل، ليصل إلى ما وراء كل عنصر على حده. وما وراء كل علاقات النص من ناحية أخرى.

ولا يطلب من الناقد أن يبني النص كما فككه، بل يطلب منه أن يفيدني عند التفكيك التحليلي النقدي. أي يفيدني في التعرف على ما لا أعرفه من النص، وقد يكون قد فرق بين علاقات النص المتشابكة. إن التفكيك من أجل الوصول إلى العلة والجوهر، لا يعني تفسخ النص بلا مقابل. فالنص موجود، بعد، وقبل التفكيك.

وهي حالة تشبه تحليل القضية المنطقية من أجل التأكد من حقيقة النتيجة التي تصل إليها المقدمات. والناقد – إذن – يختبر النص. ويكشف عن الأنساق والأنظمة والإشارات والرموز والتراكيب، كيف تعمل؟ وماذا تعمل؟ إذ الوظيفة التي يؤديها النص جزء من ماهيته.

"وكل نص أدبي نتاج لمجموعة من الاحتمالات موجودة سلفًا، كما أنه تحويل لهذه الاحتمالات؛ لذلك لا بد أن تنطلق دراسة الأدب من مجموعة الاحتمالات تجاه العمل الفردي، أو من العمل الفردي تجاه مجموعة الاحتمالات التي هي مفهوم نوعي. فالأنواع هي روابط فنية بين الأعمال الأدبية الفردية وعالمها الأدبي (٢٢).

لا بد إذن أن نقرأ العمل الأدبي من زاوية علمية. لأن الهدف أن نقترب من "الأدبية" ومن "الخصوصية" وبالتالي فهناك أنواع من القراءة النقدية، يسقط ما في ذهن الناقد على العمل؛ نفسيًّا أو اجتماعيًّا أو مقولات نظرية تحد أفق الناقد. وهي كما يسميها "تودوروف" قراءة إسقاطية تهمل أدبية العمل، وخصوصية الأديب؛ لأنها تستنطق النص ما في داخل الناقد أو القارئ. وهنا يرى الناقد نفسه لا النص.

وهناك أنواع أخرى من القراءة تجزِّئ العمل ولا تتعامل معه كنظام ونسق وسياقات. بل تختار منه خصائص أو مشاهد أو مقطوعات للتدليل على ظاهرة، في حين قد تتضمن المشاهد والمقطوعات الأخرى الظاهرة التي يبحثها أو يستدل عليها. وهنا يتحتم أن يراجع الناقد القارئ نفسه وأحكامه؛ لأنه – في هذه اللحظة – يحكم بالقيمة، ويعمم ما يقوله. فأي حكم بالقيمة يستدعي استكناه كل ظواهر العمل وخصائصه مقارنة بما يماثله في عصره أو في غير عصره.

والزاوية العلمية هي ما أسماها "تودوروف" أيضًا، القراءة. وهي القراءة وفق منهج علمي منظم يفكك علاقات النص ويحدد خصائصه الجمالية وما وراءها من دلالات. وهنا نشير كما أشار "شولز" إلى أن:

"قضية قراءة النص بالنسبة إلى البنيوية يجب أن تستلزم إيجاد طرق مقبولة لدمج البعد السيمانتي داخل البنية" (٢٣) لأن هذا البعد السيمانتي (الدلالي/ المعنوي) لا يقف ضد جماليات الشكل بل هو جزء منه. فسلسلة الدلالات تساعد النص على البنيان. وتدفع بأجزائه نحو إكمال نفسه، وإكمال الدلالة في الوقت نفسه، بينما يقف البعد السيميائي في انتظار التأويل والتفسير.

لذلك حين نبحث عن ظاهرة أو عنصر ما في النص، لا بد أن يقرأ وسط شبكة العناصر والعلاقات والأنظمة الأخرى، ويفهم من خلال وظيفته في بنية النص، وفي علاقته ببقية العناصر.

والمتلقي القارئ قد يضيف إلى النص مجموعة من السياقات الخاصة، تفيد في تأويل وتفسير النص. كذلك يمكن لعدة قراءات أن تستكمل ما ليس في النص. ثم إن تكرار القراءة في عدة أوقات قد يعطي للنص الواحد – عند المتلقي القارئ الواحد – عدة مستويات من دلالات التأويل والترميز.

قد يختلف كل قارئ عن الآخر، بمدى وعيه وثقافته، وقدرتـــه علـــى تـــذوق الـــنص المطروح عليه. كذلك تختلف القراءة الساذجة بلا خلفية عن غيرها من قراءات المتخصصين في بعض الحقول الأدبية.

وبذلك يتعدد مفهوم النص الأدبي، أو يتسع مفهوم النص الأدبي حسب القـــراءة التـــي توجه إليه. فهناك قراءة تغني النص وقراءة تفقره. والشرط هنا أن يعتمد القارئ على معطيات النص ليستخرج – عبر قراءته – ما لا يجد من الدلالات. على حين أن النص الأدبي، كـــلام محدد وفق شكل أدبي محدد، له مصداقيته لدى الواقع والقارئ. وله مرجعه الدائم خارجه. كما أن له مصادره داخل الكاتب. وقد يقفز النص على غيره، أو عبر غيره، فيشتبك مع نصوص قديمة أو معاصرة تتداخل فيه، وتتناص معه، ولكنه يظل بنية محددة لها خصائصها المتفردة.

إذ "كل نص في هذا المعنى يعيد صياغة المتعارف عليه".

والإشكال يتجسد في الفائدة التي تنالها من وراء نص من هذا القبيل. فالأكيـــد أن مـــا يميز النص عن الواقع المحمول ضمن النص هو أدبيته. وهذه الأدبية هي السر في التعامل مع النص. وهي السر في كون المبدع يمتاز بالرؤية الجمالية والفنية [٢٤].

ولأن النص الأدبي، متعدد المستويات. فمعرفة طريقة كتابته وطريقة تلقيه، تفيد فـــي فهم تداخل المستويات، داخل الجملة الواحدة، وداخل النص كله. إن القارئ/ المتلقـــي، يتلقـــى نصًّا يحمل رسالة إليه وإلى آخرين، عبر شفرة خاصة للمبدع يشترك في حل شفرتها المبدع، والمتلقي على السواء. وهنا تدخل عملية الإبداع والتلقي، سياقات نفسية واجتماعية وتاريخيـــة وجمالية، متعددة، ليست في الشفرة – داخل سياقها المحدد داخل النص فحسب – بل موجـــودة في ثقافته وحساسية وذوق كليهما. ويؤكد هذا على ضرورة فهم النص الأدبي كبنيـــة منفتحـــة متعددة المستويات والدلالات والقراءات ولا بد أن يؤمن الناقد بما وراء النص، قراءة وكتابة.

ولا يرصف المبدع نصه، على حلقات، بل يرصف في كل حلقة منها مـــستوى مـــن مستويات الخطاب. فالنص كله وحدة واحدة. والجملة والمقطوعة منه، تحمل عدة مـــستويات عند بنائها. فلا يعقل أن يكتب الشاعر مثلاً الجملة بمستواها الدلالي المباشر ثم يعود فيعطيهـــا مستواها الموسيقي. ثم يعود فيعطيها مستواها المجازي. بل هو يكتب النص أو يبدعه متداخل المستويات والعناصر. ولكننا عند تشريح النص نقف عند كل مستوى بمفرده، من ناحية، وفي علاقاته الأخرى، من ناحية ثانية.

وعند اختيار النماذج التي تخدم منهجه وفكره تكون بمثابة براهين على قضية. وقـــد يقف الباحث وقفة ذاتية من مجمل الظواهر التي تشكل موضوعه. فيختار من يستلذ كتابـــاتهم،

أو من يمثلون الظاهرة من بعيد، وهنا، تكون عين الباحث خارج البحث، وظـواهره ملفقـة، يحاول أن يرضي بها أصدقاء أو زملاء، أو أن يتملق صاحب نفوذ أو شهرة.

ويعني ذلك أننا – نحن الدارسين – نضع عيوننا على الظواهر، والأمثلة، والعناصر، المكونة لأجزاء الظاهرة المدروسة، دون أن نراعي ما ليس علمًا. إننا نسعى للحقيقة، فلا بـد أن نسعى إليها بموضوعية. دون أن نغفل العامل الذاتي والـذوقي للباحـث، ودون أن نغفـل العامل الاجتماعي أو التاريخي الذي تعيش فيه الظاهرة.

والموضوعية – هنا – لا تعني أن نسير بالمنهج العلمي على قضبان لا تتحرك، بـل على قضبان مرنة قادرة على التشكل والحوار، مع مستويات البحث. كما أنهـا لا تعنـي أن نصل إلى الحقيقة معصوبي العينين، حتى لا يضللنا أحد، وحتى لا نضل الطريق.

فكل ظاهرة أدبية مهما تدق أو تصغر أو تكبر أو تتضخم، هي ظاهرة، لها سـياقاتها، ولكل باحث له حساسيته وذوقه. ولكل منهج بحثي مشكلاته وتعثراتـه. وهنـا نـشير إلـى خصوصية البحث والباحث والمنهج. كما نشير إلى ضرورة التدقيق في اختيار الظاهرة، قبـل أن نشرع في الإجراءات، لنحدد سهولة أو صعوبة تناول الظاهرة.

من مشكلات البحث الأدبي، مشكلة استخدام المصطلحات. فهناك اصطلاحات سـائدة، وأخرى جديدة، إما جديدة بالنحت والاجتهاد، وإما جديدة بالترجمة. ويحتاج المصطلح في كل أحواله إلى دقة في استخدامه؛ لأن المصطلحات التي تنتمي لحقل نقدي مشترك تستخدم أحيانًا – من قبل بعض الباحثين – بمعنى واحد على سبيل التـساهل، أو التجريـب. وقـد تفـصح المصطلحات المستخدمة في هذا السياق عن سوء استعمال، وعدم تحديد الدلالة.

فعلى سبيل المثال، قد يستخدم ناقد مصطلح الشعر الوطني، ويستخدم الثاني مـصطلح الشعر السياسي، ويستخدم الثالث مصطلح الشعر الثوري، للدلالة على شيء واحد. وإن كـان المصطلح في الوقت نفسه يصف مضمون الشعر، ولا يصف تقنيته أو لغته. وهذا ما يجعلنـا نؤكد – باستمرار – على ضرورة التفكير في استخدام المصطلح قبل أن نضعه فـي سـياقه النقدي.

صحيح قد تختلف المفاهيم النقدية للمصطلح، ويكون للناقد وللباحث حرية الاسـتخدام. إلا أنه يجب علينا – في هذا السياق – أن نؤكد على ضرورة تحديد دلالة المصطلح قبل بـدء استخدامه، وسوف يصبح ذلك نافعًا ومفيدًا لمن يتابع هذه الكتابات النقدية؛ إذ الخطـورة مـن عدم التحديد تكمن في قراءة غير المتخصص، أو قراءة المبتدئ من النقاد والباحثين. فيعصمنا التحديد من فوضى استخدام المصطلح، خاصة، ونحن نصطدم – في كل صباح – بكتاب جديد أو نظرية.

هناك معاجم كثيرة متخصصة ونوعية وعامة. تحتاج لمن يراجع فيها باستمرار ليصل الناقد والباحث إلى جزر الاستخدام وما طرأ عليه عبر الزمن، وعبر دخول المصطلح من حقل دلالي لحقل دلالي آخر. إن مشكلة المصطلح النقدي الآن هي أهم مشكلات النقد العربي التي تحتاج لجهود لا تنتهي حتى يستقر النقد الأدبي استقرارًا نسبيًّا.

ويقف تعميم الأحكام عقبة في سبيل فهم خصوصية الظاهرة، وتفهم عناصرها المكونة لها. ويكون التعميم – في هذه اللحظة – أحد أسباب التناقض بين الأحكام لدى بعض الباحثين. فقد يكون الحكم العام ظالمًا لبعض عناصر وظواهر تندرج تحت هذا الحكم فيصدر الباحث حكمًا عامًا ثم يطلق حكمًا آخر ضده – دون أن يدري – فيقع في تناقض فكري ينسف فكرته، ولا يساعده على توصيلها إلى المتلقي، أو الدفاع عنها أمامه – فيصاب البحث – في هذه النقطة بالقصور، وعدم الفهم.

خذ مثالاً على ذلك، الكلام عن العصرين المملوكي والعثماني ووضعهما موضع العصر المنحل سياسيًّا، والهابط فنيًّا وأدبيًّا دون النظر إلى سياق الإبداع وظروفه في هذه الآونة.

وخذ مثالاً آخر تعميم حكم، أن الشعر الحديث غامض كله، أو أن الشعر العمودي باهت كله. إنها نماذج تقابل بنماذج نقيضة، في تاريخ الأدب، والنقد.

لهذا يتطلب البحث دقة في الصياغة، تحدد نوع الحكم من أمثال مصطلحات: الغالب على الأمر، يستثنى من ذلك.. إلخ من الصيغات التي لا تطلق الكلام على عواهنه، ولا تعطي فرصة للتناقض بين العام والخاص، أو بين الكلي والجزئي، أو بين الظاهرة وبعض تبدياتها وأشكالها المختلفة، بعض الشيء.

وقد يشكك الباحث في معلومة، فيحتاج إلى مراجعة، هنا، لا بد أن يتوقف للتأكد من صحة ما يكتب، لأن التساهل يوقع الباحث في أخطاء منهجية وإجرائية، تظهر في صورة المتناقض، يؤثر على نتائج بحثه، في النهاية. ويستوجب هذا الأمر الحذر في النقل عن الآخرين، فليس الباحث معصومًا من الخطأ.

والشك البحثي. شك مؤقت، وإجرائي. لا يدوم بمجرد التثبت من حقيقة الفكرة، أو صحة المعلومة. فهو شك منهجي. قصده الحقيقة. وليس قصده التشكيك، هو لحظة وعي ومراجعة، تنفي الغفلة عن الباحث، وترفع من قدر بحثه ودرسه لأنه يكون آنذاك محل ثقة الباحثين.

ويفيد الشك المنهجي كثيرًا؛ عند البحث في المخطوطات والتراث الشفاهي، والشعبي.

وأفاد طه حسين من هذا كله، وهو يبحث في تاريخ الأدب العربي وأصوله. بصرف النظر عن الاتفاق أو الاختلاف مع نتائجه. ودون أن نمد خط الشك إلى نهايته. فالمتشككة المتفلسفة لا يصلون إلى نتائج حاسمة. ولا يعني ذلك أن البحث مجرد أفكار تنظم وفق منهج وإجراءات فحسب. بل يرتبط البحث والدرس بمؤثرات تخص الباحث، وواقعه، ومشكلات مرحلته، فالعلم ليس انفصالاً نظريًّا، بل هو جدل نظري مع الفكر، وجدل اجتماعي ونفسي مع الواقع. ويؤثر هذا بطبيعة الحال على أهداف البحث. وعلى توجيه نتائجه.

ورد بفضل فلاسفة مدرسة فرانكفورت في نقد المفهوم الزائف عن العلم، وهو الذي يتصور أصحابه أن العلم مجرد من القيم، ومستقل عن الاهتمامات والمصالح الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والإيديولوجية. وقد أثر هجومهم الشديد على التصور الذي يضع العلم في برج عاجي على عدد كبير من العلماء المختصين ونبههم إلى أهمية العوامل والدوافع والمصالح التي تؤثر على نشاطهم البحثي واختيارهم للموضوعات والمشكلات، ووجهات النظر، كما تشارك في كثير من الأحيان في تحديدها" (٢٥).

(٩)

وبعد هذه الوحدات الطويلة لمقدمة هذا الكتاب، تثار أسئلة كثيرة ومتعددة: لماذا لا نملك تاريخًا كاملاً لأدبنا العربي؟ لماذا لا نملك منهجًا نقديًّا عربيًّا واضحًا حديثًا؟ وأخيرًا هل هناك نظرية نقدية أو نظرية فلسفية للأدب العربي؟! وكلها أسئلة مشروعة حاولت هذه المقدمة أن تثيرها. فبدأت بحوار الحضارات وأثره على الأنواع الأدبية في العالم، وأثر ذلك كله على النوع الأدبي العربي.

وأردفت المقدمة حديثًا عن البحث في الأدب. أو إجابة عن تساؤل عن إمكانية قيام علم لدراسة الأدب العربي – وضرورة أن يوجد – ثم أجابت عن سؤال مهم فحواه كيف نصل لهذا العلم؟ وقد أجابت هذه المقدمة بضرورة التسليح بلغة أجنبية تفتح الطريق إلى العالمية والإنسانية في النظر. وهنا نلاحظ أن نظرية الأدب في كل عصر، تحاول تفسير طبيعته وفلسفته ووظيفته وأداته؛ ذلك أن "نظرية الأدب" هي تحويل مفهوم الأدب، ووظائفه، وأدواته، إلى صياغة نظرية، تقصد إلى بيان فلسفة الأدب في كل عصر؛ إذ تظهر الصياغة الفلسفية لنظرية الأدب، في أي مكان أو أي زمان. ولحظتها نستطيع التعرف على أصالة هذه النظرية أو عدم أصالتها، أو مناسبتها وعدم مناسبتها للأدب الخاص بزمان ومكان وإنسان محددين.

فقد تخرج نظرية الأدب من خلال الممارسة الأدبية والنقدية للأدباء والنقاد في عصر ما، وداخل لغة ما. وقد تخرج هذه النظرية مستعينة بما يعاصرها أو يسبقها من نظريات أدب

الشعوب الأخرى، فتمزج بين الأصيل والوافد. وهذا ما حدث لنظرية الأدب العربي خلال عصوره كلها.

ونضيف إلى ذلك أن نظرية الأدب السائدة في زمان ومكان محددين، ترتبط بمنهج نقدي مناسب. وبتأريخ أدبي مناسب أيضًا. فهي (نظرية الأدب) هي علم دراسة الأدب، من زاوية محددة. وهي فكرة إبداع الأدب، ومنها يخرج تعريف الأدب، وتحديد وظيفته لمبدعه ومتلقيه.

ونظرية الأدب العربي، تطورت من مفاهيم عامة ذوقية متعددة، إلى نظرية عربية أوسطية، ثم إلى نظرية عربية غربية، عبر نظريات (المحاكاة) و(التعبيرية) و(الواقعية) و(الرمزية) وغيرها.. كما أخذت الأدوات النقدية في النمو عبر التراث. وعبر ثقافة الآخر بل: عبر علوم عربية لتحليل الأسلوب والتركيب اللغوي (النحو والصرف والعروض، وعلوم البلاغة) إلى جانب تحليل النص الأدبي (شعرًا ونثرًا) عبر شروط وقواعد محددة لا بد أن تتوفر؛ ليصبح النص الأدبي معترفًا به لدى المختصين. وهنا تبين لنا "نظرية الأدب" ماذا نبحث عنه في النص الأدبي. هل نبحث عن مكارم الأخلاق؟ أم عن جمال اللغة؟ أم عن نفس مبدعة؟ أم عن الواقع الاجتماعي والنفسي للمبدع والمجتمع على السواء؟ أم نبحث في كل نص أدبي عن كل هذه الأشياء؟ والحق أننا نبحث الآن (عن كل هذه الصفات). ولكن تعطينا نظرية الأدب سؤالاً آخر هو: كيف يشكل النص الأدبي هذه الصفات؟! والكيف هنا سؤال عن التركيب الأسلوبي والفني والمضموني في آن واحد. وهذا السؤال هو ما يصنع المنهج النقدي المناسب لندرس هذه الصفات والخصائص والإجابة عن هذه الأسئلة.

وبذلك تدرس نظرية الأدب ومنهجها المناسب: ماذا؟ ولماذا؟ وكيف؟ النص الأدبي. ولكنها تتوقف عند متى وأين؛ لبيان العصر والمكان اللذين شهدا ميلاد هذا النص؛ للتعرف على البنية الحضارية والثقافية والفنية لهذين العنصرين الزمكنيين.

ولا تنفصل هنا النظرية النقدية عن تاريخ الأدب العربي. كما لا تنفصل نظرية الأدب عن مناهج النقد الأدبي وإجراءات معالجة النص الأدبي. فليس من قبيل المصادفة أن يسيطر المنهج اللغوي القديم على تحليل النص العربي وفهمه، لحظة سيادة نظرية المحاكاة على النقد والنظر النقدي. وليس من قبيل المصادفة أن تتواكب نظرية التحليل النفسي الفرويدي، ونظريات النفس والسلوك الأخرى على فهم النص الأدبي الرومانسي وتحليله. وليس من قبيل المصادفة أن تتواكب النظرية الاجتماعية بكل تجلياتها: الاجتماعية، الطبيعية، الواقعية، مع مناهج التحليل الاجتماعية بعد الثورات الفرنسية والروسية والعربية. وإن كانت تتماس مع النظر النفسي الاجتماعي طوال القرنين التاسع عشر والعشرين بخاصة.

ولكن يتبقى – في النهاية – حقائق جوهرية، تستمر في الأدب ومناهج النقد والتحليل الجمالي والفني والأدبي واللغوي وهي:

- أن النص الأدبي نص لغوي، يستخدم اللغة ويصنعها في آن واحد.
- أن الأديب، نتاج واقعه النفسي والاجتماعي والثقافي.
- أن لكل عصر ذوقه، ونظريته، ومناهجه، تتداخل، وتتطور، وتستعار.
- أن المتلقي يساهم في نضج النص بتكرار الكتابة، والتلقي، والنشر.
- تداخل المعارف والعلوم في القرن العشرين أتاح للناقد تجاوز حدود المنهج الثابت، والنص الثابت، والجنس الأدبي الثابت، ومن ثم قد أصبح قانون التغير موازيًا لتوتر العصر وسرعة الاكتشاف ودقته، والرغبة في تجاوزه إلى آفاق جديدة.

وبعد، لقد طالت المقدمة الخاصة بهذا الكتاب، ولم يكن – هناك – مندوحة عن الخوض في قضايا متعددة وكثيرة، تفيد الطالب والباحث على السواء. فهي قضايا تأسيسية تبين المقصود من تأليف هذا الكتاب وفق هذا المنهج ومن خلال هذه الوحدات المختارة في الرواية والمسرح والشعر؛ إذ تحمل كل وحدة كبيرة وحدات أصغر رتبت لتعالج مجمل الوحدة.

فإن هذه المقدمة جزء جوهري من الكتاب لم أشأ أن أميزها في فصل، لأنها رؤية عامة لمادة الكتاب ومنهجه. ومحاولة لطرح الأسئلة ومساعدة القارئ على الإجابة.

وأرجو أن تحظى هذه المقدمة برؤية أخرى تضيف إليها ما تراه مناسبًا من مناهج النقد ومذاهبه ونظرياته، وهي علوم تحتاج إلى متابعة تستوعب الإضافات الدائمة – عليها – والتطوير المستمر لها؛ فالعلوم تنقسم ليخرج منها علوم جديدة، لا تلبث أن تنمو هي الأخرى وتنقسم.. وهكذا.

الهرم في مارس ١٩٩٨م

د. مدحت الجيار

إحـــــالات

1- Petit Larousse, illustre, 1982, p. 1003.

2- The Lexicon Webster dictionary, p. II, p. p. 1016 – 1017.

٣- ابن منظور، لسان العرب، جـ ٦، مادة (نصص). ص ٤٤٤١ – ٤٤٤٢.

٤- المصدر السابق، جـ ٦، مادة (نهج).

5- Petit Larousse, p. 632.

6- The Lexicon Webster dictionary p. I, p. p. 600.

٧- برتراند رسل، حكمة الغرب، ترجمة فؤاد زكريا، ص ٢٦٠، سلسلة عالم المعرفة، الكويت عدد (٧٢) ديسمبر ١٩٨٢ م.

٨- جوزيف ميشال شريم، منهجية الترجمة التطبيقية، ص ٤١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ١٩٨٢ م.

٩- نفسه.

١٠- جورج تايلور، عقول المستقبل، ترجمة لطفي فطيم، ص ٦، سلسلة عالم المعرفة، عدد (٩٢)، الكويت أغسطس ١٩٨٥ م.

١١- تراجع مادة "TRANS" ومشتقاتها في القواميس الإنجليزية، وانظر في هذا على أقل تقدير: قاموس المورد (إنجليزي – عربي) تأليف: منير البعلبكي، بيروت، ١٩٨٢ م.

١٢- ابن منظور، لسان العرب، مادة (رجم)، طبعة دار المعارف ١٩٨٣ م.

١٣- الجاحظ، البيان والتبيين، جـ ١، ص ٥١، ص ٥٢.

14- Georges Mounin, Les Problemes theoriques de la Traduction, Xeditions, Gallimard, 1963.

١٥- استيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، ص ٣٢، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥ م.

١٦- المرجع السابق ص ٥٧.

١٧- المرجع السابق ص ٥٥.

١٨- عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، ص ٢٩، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط ٢، ١٩٧٦ م.

19- Princeton Encylopedia of Poetry and Poetics, Alex. Preminger editor Frank J. Warnke and O. B. Hardison J. K. Princeton University Press, 1965.

٢٠- مجلة مجمع اللغة العربية، منصور فهمي، مقال الأضداد، جـ ٢ ص ٢٣٧.

٢١- مجلة مجمع اللغة العربية، علي الجارم، مقال الترادف، جـ ١، ص ٣٢٧.

٢٢- روبرت شولز، البنيوية الأدبية، ص ١٤٧.

٢٣- المرجع السابق، ص ١٦٧.

٢٤- صدور نور الدين، حدود النص الأدبي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٤، ص ١٤.

٢٥- عبد الغفار مكاوي، النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، حوليات كلية الآداب – جامعة الكويت، (١٣) الرسالة (٨٨) ٩٢/ ١٩٩٣. ص ٤٨.

الوحدة الأولى

الرواية

بحوث ودراسات في النقد النظري والتطبيقي

تقديم

حول موضوع دراسة الرواية

البنيوية التوليدية

رؤية لوسيان جولدمان للنص الأدبي

يقوم هذا البحث على دراسة البنيوية التوليدية، كنظرية تعطي لنا منهجًا لدراسة النص الأدبي من خلال وجهتين: الأولى: داخلية تراعي العلاقات والأنظمة والعلامات في النص الأدبي. والثانية: خارجية تدرس علاقة هذه البنية كلها بالأطر الاجتماعية والنفسية التي تولد عنها النص الأدبي. وبذلك تمثل البنيوية التوليدية عيوب التركيز على مفهوم الانعكاس الآلي. كما تتلافى عيوب النظريات الشكلية التي تفصل النص عن سياقاته الاجتماعية والنفسية.

وتظهر نظرية التوليدية الجولدمانية على أنها نظرية معتدلة متوازنة، استطاعت أن تتمكن من النص دون أن تستغني عن الأيديولوجيا أو علم الجمال في الوقت نفسه. وقد وضح هذا التوازن في استفادة جولدمان من أستاذيه جورج لوكاش، وميخائيل باختين بخاصة؛ إذ أخذ منهما ما يدعم فكره الماركسي المتقدم غير الآلي وغير الدوجماطيقي – بالضبط – كما أخذ عن ماركس وهيجل وفرويد ويان وأدلر وجيرار وغيرهم، دون أن يفقد استقلاله، وقدرته على بيان خصوصيته.

ولم يقصر جولدمان في دراساته المتعددة في فرع من فروع اهتماماته النظرية أو التطبيقية. فمن حيث النظرية: اهتم جولدمان بكانط، وهيجل، مثلما اهتم بالبنى الذهنية، والإبداع الثقافي والعلوم الإنسانية، ومن حيث التطبيق، فقد طبق نظريته ومنهجه على نصوص كاملة لراسين ومالرو وناتالي ساروت، وآلان روب جرييه.

وكانت مقولة "رؤية العالم" ممثلة لجوهر هذه النظرية، فقد استقطبت بقية عناصر النص الأدبي، وعناصر التحليل والتفسير النقديين. وبذلك كانت تعبيرًا عن رؤية لوسيان جولدمان للنص الأدبي، وللمسرحية والرواية بخاصة. وقد مكن هذا المنهج صاحبه من النظر إلى مستقبل النص والمبدع والواقع والمتلقي – على السواء – مثلما مكنه من النظر إلى الماضي والحاضر. وقد حاصر كل هذه الأزمنة برؤية اجتماعية كلية تلافت عيوب النظرة الواحدية إلى الزمن أو النص أو الواقع. وتلافت عيوب نظرية علم النفس السائدة في عصره (فرويد وتلاميذه) رغم أنها تكوينية توليدية.

ويهدف هذا البحث إلى بيان هذا الموقف النقدي الاجتماعي المتوازن في النظر إلى النص الأدبي كما يراه لوسيان جولدمان. وقد وضح البحث رؤية جولدمان في وحدات متتالية تكشف باختصار عن حدود نظريته ومنهجه. ثم جعل من هذه النظرية منهجًا للتعامل مع النص الروائي العربي؛ إذ طبق على موضوع روائي هو القهر في الرواية المصرية

المعاصرة عند مجموعة من الكتاب مثل يوسف إدريس، وجميل عطية إبراهيم، وإبراهيم عبد المجيد وغيرهم.

كذلك طوع البحث هذا المنهج للنص العربي لتفادي بعض الإجراءات التي بنيت على النصوص الفرنسية عند معالجة جولدمان التطبيقية لهذا المنهج.

(١)

الرواية نوع أدبي متميز.. تمتد صلته بما يسبقه من الأنواع الأدبية الأخرى، مثل الملحمة والسيرة والحكاية. فهي سرد خاص نشأ بسبب ظروف حضارية خاصة بالمجتمع الأوروبي. ولذلك تحمل الرواية خصائص تحديثية من النوع السردي السابق لها؛ إذا تأخذ منه خصائص السرد العامة كوجود حدث، يحققه إنسان في زمان ومكان محددين. أي أخذ الشخصية والزمان والمكان والفعل الدرامي عبر تقنيات تخص فن الرواية الحديثة، تختلف باختلاف الزمان والمكان والكاتب، ونوع المجتمع والطبقة الاجتماعية التي يتوجه لها الكاتب أو ينتمي إليها.

وتتداخل – بالتالي – هذه الشروط الموروثة – بعد أن تفيد بخصوصية الشخصية المعالجة، وتحديد الزمان والمكان، بعد أن كانت هذه العناصر مطلقة (متأثرة بمثيلاتها في الملحمة والسيرة والأسطورة والمسرحية) – بغيرها من الشروط الخاصة لكل شخصية ولكل زمان ولكل مكان على حدة.

ويتواصل مع هذه الحقيقة التغير الحضاري الذي نقل الحضارة الأوروبية (وريثة حضارة اليونان والرومان) بعد قيام عصر النهضة الأوروبية، وتحديث المجتمع الأوروبي – عبر الصناعة – وعبر بروز دور الفرد، وخصوصيته، وهي خصوصية تتوازى مع خصوصية الطبقة البورجوازية، بأحلامها الجديدة، وبروز دور الفرد العادي في المجتمع الرأسمالي والصناعي فيما بعد.

وساعد ذلك كله، تحول اللهجات الخاصة بكل كيان أوروبي، إلى لغة مستقلة عن اللغة اللاتينية الأم، والتي تأكدت بعد ذلك بنشوء القوميات والحدود السياسية. وبزوغ نجم الدولة الحديثة وما تقوم عليه، من مؤسسات تسير الحياة في كل مناحيها، وفق نظام يسمح بسيولة التعامل بين الأفراد والمؤسسات في الداخل والخارج على السواء. فسهولة التعامل تضمن لنظام الدول الحديثة سهولة الحصول على المواد الخام، وتصريف المنتوجات، وحمايتها. كما تضمن لها دورًا حضاريًّا وثقافيًّا يمكن أن يساعدها في الهيمنة الفكرية والاقتصادية.

ولهذا نشأت الرواية كفن للحضارة الصناعية الرأسمالية الجديدة، بعد أن كانت الملحمة والسيرة (والأسطورة) فنون المجتمع الإقطاعي الزراعي الذي يقوم فيه (الغيب) بكل تجلياتـــه، بالدور الأساسي في نشأة أنظمة المجتمع الإقطاعي وحمايته بل تسييره، في جميع مؤســساته. "مع التنويه بأن استخدامنا مصطلح "الرواية" لم يترسخ تمامًا إلا فـــي نهايـــة القـــرن الثـــامن عشر"[١]. ولا ننسى هنا أن الروايات الرومانسية، والقصص الخيالي الرومانسي كانت البدايـــة في استقلال هذا الفن عن الأجناس الأدبية الإنسانية الموروثة من الآداب القديمة التي استمرت حتى هذا التاريخ.

ونضيف – هنا – أن نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر قـــد شـــهدتا اتجاهين متوازيين خدما الرواية الحديثة؛ فقد اعترفت الأكاديمية الفرنسية لأول مرة بمصطلح "الرومانسية" كمذهب أدبي وأسلوب تناول. وتوازى ذلك مع ظهور أول دراســـة جـــادة عـــن الرواية بوصفها رواية واقعية تعبر عن المجتمع، وهي "دراسة مدام دي ستايل" والتي عنوانها "دراسة الأدب من خلال علاقته بالمؤسسات الاجتماعية" ١٨٠٠ م.." [٢] وهو العام نفسه الذي صدرت فيه أغاني "وردز ورث" والتي أشار في مقدمتها إلى ضرورة استخدام لغة الإنسان في الحياة، والعودة لكل ما هو طبيعي وتلقائي.

الأمر الذي خدم الاتجاه الواقعي – فيما بعد – إذ أخذت الرواية في القرن التاسع عشر تتلمس نقد الطبقات البورجوازية، ونقد الواقع الاجتماعي داخل هذه الطبقة وخارجها.

وهنا يتجادل الموروث والأصيل لخلق الخصوصية الحديثة في التشكيل الروائـــي. أي حياة الفرد (الخاص) عبر حياة الواقع (العام). الأمر الذي يفرض تعديلاً في التوجهات الروائية للكاتب، والتوجهات النقدية للناقد، وهو يتعامل مع الجنس الأدبي الروائي الحديث. ونشير فـــي هذا السياق إلى أن تغير فلسفة العصر، وروح الحضارة وتجلياته قد أثر في بـــزوغ الـــشكل الروائي الحديث المناسب لكل عصر، ولكل مجتمع على حدة؛ إذ يتجادل الوعي الفردي مـــع الوعي الجماعي (الاجتماعي) مثلما يتجادل الشكل الروائي الحديث مـــع الأشـــكال الـــسردية الموروثة. وهذا ما حدث – بالفعل – في تاريخنا الأدبي العربي، مثلما حـــدث فـــي التـــاريخ الأدبي الغربي من قبل.

ويؤخذ في الحسبان أن الأشكال الملحمية والسيرية الغربية، قد وجدت متلقيهـــا قبـــل أشكالنا الملحمية السيرية والشعبية الحكائية والدرامية فيما بعـــد؛ إذ يجـــب ألا نغفـــل البعـــد التاريخي لهذه الأنواع السردية في هاتين الحضارتين، كما لا نغفل كيفية بزوغ فنون الروايـــة والقص والمسرح في حضارتنا الحديثة، والتي تأثرت – بشكل واضح – بالأشـــكال القديمـــة والحديثة الأوروبية من ناحية، والأشكال العربية القديمة في الوقت نفسه.

وجدير بالذكر هنا، أن الشكل الروائي، وهو شكل جديد، أخذ سمة واقعية (شكلية – طبيعية) وهو يتميز عن الأشكال الموروثة (عن اليونان والرومان) ثم أصبحت هذه الواقعية سمة تمايز وتطوير في الوقت نفسه. (ولا ضرر من أن يكون النتاج الأول للرواية في إنجلترا أسبق من فرنسا) وكانت – لذلك – دراسة مدام دي ستايل – وغيرها – مع بزوغ المنهج الاجتماعي في دراسة الرواية، وهو المنهج الذي سيستفيد من كل الاتجاهات الاجتماعية في تفسير الظواهر الاجتماعية والأدبية والروائية بخاصة. كما أن الواقعية الشكلية (الطبيعية) سوف تتطور مع بزوغ نجم الإنسان العادي في القرن العشرين، ومع ظهور الفلسفة الاشتراكية، وقيام الثورة الاشتراكية الروسية، ثم مع زيادة رفعة الاتجاه الواقعي والاجتماعي في أوروبا خلال هذا الوقت نفسه. وهي الاتجاهات التي أخذت شكلها المنهجي المنظم والإيديولوجي الواضح عند جورج لوكاتش، وباختين، ولوسيان جولدمان، مع فوارق منهجية واضحة عبر تتبع الإضافات التي أضافها السابق إلى اللاحق.

فقد تبنى جورج لوكاتش (١٨٨٥ – ١٩٧١) نظرية الانعكاس، وطبقها كما فهمها على الرواية بشكل عام، وعلى الرواية الأوروبية بشكل خاص. وقد فهم لوكاتش الانعكاس على أنه انعكاس نموذجي وصحيح في الفن والأدب. وأوضح دور المبادرة الفردية في قهر الضرورة. ولهذا تعرض لسلبية البطل وإيجابيته، ونمذجته. وانبثق ذلك كله من أن "صراع الأفراد لا يستمد موضوعيته وحقيقته إلا من الانعكاس النموذجي والصحيح في الشخصيات والمصائر، للمسائل المركزية لصراع الطبقات" (٣) في كل مجتمع أو واقع محدد له خصوصيته.

وبذلك يكون هدفه بيان أطراف الصراع الطبقي، للتأكيد على أهمية طبقة، وأهمية شخصية ما، تتحول إلى ممثل لصورة الصراع في عصرها. وكما يقول لوكاتش: "فكبار الروائيين يجهدون أنفسهم لابتكار عمل يكون نموذجًا بالنسبة إلى وضع المجتمع في عصرهم، ويختارون ركيزة لهذا العمل إنسانًا يلبسونه السمات النموذجية للطبقة ويصلح – في الوقت نفسه – في ماهيته كما في مصيره؛ لأن يظهر بمظهر إيجابي، ولأن يبدو جديرًا بالتأييد والمعاضدة" (٤) أي أن الفكر الذي يؤمن بأن فهم الإنسان والأفراد لا يمكن بمعزل عن حياتهم ووجودهم الاجتماعي والسياسي الاقتصادي هو البطل الحقيقي الذي يحدد فاعلية الفرد في الجماعة، إلى جانب تحديد مصير سلوكه، وهزيمة إرادته أو انتصارها.

ولقد "طور النظرة الواقعية إلى الأدب تطويرًا ينطوي على قدر كبير من العمق، وكان يميل إلى الجانب الهيجلي مع الفكر الماركسي؛ إذ نظر إلى الأعمال بوصفها انعكاسًا لنسق يتكشف تدريجيًّا، وذهب إلى أن العمل الأدبي الواقعي لا بد أن يكشف عن نمط التناقضات الذي يكمن من وراء نمط اجتماعي معين، وظلت نظرته.. في إلحاحها على الطبيعة المادية

والتاريخية لبنية المجتمع" (٥). وقد أثرت في معاصريه كما حفرت لنفسها طريقًا فيمن جاء بعده من النقاد الماركسيين.

وبذلك فالنموذج الأدبي، أو النص الأدبي بعامة "شبيه من حيث بنيته بآلية/ العالم. ولا يكون في هذه الحالة مجرد قول عن العالم. بل إنه يأخذ وضعًا بالنسبة للعالم. وهو ككل نموذج يدخل في تناسب مع الأصل، متطلبًا أن يكون الموقف المتخذ منه مثل الموقف المتخذ من الأصل.." (٦) أو من النص الأدبي – في أي من أشكاله – كما أوضح لوكاتش من قبل.

وواضح أن تغيير العالم وتغيير الوجود الاجتماعي وأشكاله، وراء هذا الانعكاس النموذجي الصحيح لدى لوكاتش، وبذلك يظل النص في صراع مع الأصل، أي مع الواقع النفسي والاجتماعي المنعكس عنه. ولكن يظل للنص الأدبي خصوصيته، وللأديب وضع متميز؛ الأول في لغته وتشكيله، والثاني في رؤيته للعالم والذات.

وقد أكمل ميخائيل باختين (١٨٩٥ – ١٩٧٥) رؤية لوكاتش للرواية وأوضح "أن الرواية هي النوع الأدبي الوحيد الذي ما زال قيد التشكل، ولذا فإنها تعكس بشكل أساسي وبعمق ودقة وسرعة تطور الواقع نفسه. وما هو قيد التشكل يستطيع – وحده – أن يفهم ظاهرة الصيرورة، وأصبحت الرواية هي البطل الأساسي للدراما التي يبرزها الطور الأدبي في العصر الجديد" (٧).

وبذلك يصبح الانعكاس متعدد الجوانب والأشكال والكيفيات، ويكون الواقع – في هذا الانعكاس – قيد التشكل – أيضًا – بما يمور فيه من صراع الطبقات والأفراد. ونسير هنا لضرورة فهم خصوصية (النص الأدبي أو الرواية) من خلال خصوصية الأشكال والأساليب والرؤية الخاصة للعالم؛ إذ "يربط باختين الدلالات واللغة بالمجتمع، دون إغفال المبدع الذي لجأ إلى هذا النوع دون غيره من الدلالات واللغة. فلا يمكن – في رأيه – أن يتحقق الوعي الذاتي إلا من خلال الوعي الجماعي. ولقد سبق للوكاتش أن ركز على هذين النوعين من الوعي. وحذا حذوه أحد أبرز تلاميذه، وهو لوسيان جولدمان" (٨).

ويرى باختين أن جوهر النص الروائي يكمن في (الزمان) أي مزيج الزمان والمكان اللذين يتحرك خلالهما السلوك الإنساني، والطبقات الاجتماعية، بل النص كله؛ إذ "يحدد الزمان الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع الفعلي؛ ولهذا السبب ينطوي الزمان – في المؤلف دائمًا – على لحظة تقييمية، لا يمكن فصلها عن الزمكان الفني الكلي، إلا في التحليل المجرد. ذلك أن كل التجديدات الزمانية المكانية في الفن والأدب لا تنفصل إحداهما عن الأخرى. وهي دائمًا ذات صبغة انفعالية تقييمية" (٩) أي أن صورة الإنسان في الرواية هي

زمكانية بصورة عامة. وهي صورة وصفها لوكاتش من قبل بأنها الانعكاس النموذجي الصحيح في كل عناصر تشكيل النص والرؤية والوعي.

(٣)

إن الحياة الحافلة للوسيان جولدمان فيما بين (١٩١٣ – ١٩٧٠) قد أثمرت نتاجًا فلسفيًّا واجتماعيًّا ونقديًّا، جعل من كتابات جولدمان مجتمعة مدرسة أو اتجاهًا في التفسير الاجتماعي للنص الأدبي [١٥]، ولكنه تفسير خاص ومتميز، استطاع أن يوازن فيه بين (الفردي والجماعي)، وبين (الذاتي والموضوعي). بل آمن فيه بأن التحليل الاجتماعي للنص الأدبي وللظواهر الأدبية – بالضرورة – يعالج القيمة الفنية والجمالية إلى جانب المضمون والمحتوى – وهو على الرغم من انطلاقه من المادية الجدلية وتطبيقاتها في السياسة والاقتصاد والعلوم (إنجلز، ماركس، لينين، تروتسكي) إلا أنه وضع ضوابط وشروطًا تحتفظ للنص الأدبي بقيمه الاجتماعية والتاريخية، والفنية والجمالية في الآن نفسه محققًا – ولأول مرة – التوازن بين الاتجاهات الشكلية التي تفتقد التحليل الاجتماعي والمضموني، وبين الاتجاهات المضمونية الاجتماعية والنفسية التي تهمل الشكل الفني.

ويتضح هذا الأمر من التسلسل التاريخي لأعمال لوسيان جولدمان، وما تطرحه من مضامين ووجهات نظر فلسفية ونقدية وسياسية، تبدأ منذ عام (١٩٤٨) ببحثه عن "مدخل إلى فلسفة كانط" مرورًا بـ"العلوم الإنسانية والفلسفة" عام ١٩٥٢، ثم دراسته عن أعمال راسين في "الإله الخفي" عام ١٩٥٦، و"أبحاث جدلية" عام ١٩٥٩، ثم "من أجل علم اجتماع للرواية" عام ١٩٦٤، وأخيرًا وفي عام موته (١٩٧٠) يترك لنا بحثيه "البنيات الذهنية والإبداع الثقافي" و"الماركسية والعلوم الإنسانية" وهما بحثان في كيفية أن يتوجه السلوك والفكر الغربي إلى تبني" الاشتراكية. وقد كان ذلك أحد ردود الأفعال لثورة الطلاب والطلائع في "باريس" عام ١٩٦٨ والتي أدت إلى مراجعة النفس في فرنسا؛ مما أثمر تغييرًا سياسيًّا ضخمًا في فرنسا بدأ باستقالة (شارل دوجول).

وواضح أن اهتمام (جولدمان) قد نشأ مع فلسفة كانط، مختلطة بالعلوم الإنسانية، والفلسفة الماركسية لتصل في النهاية إلى دراسة البنيات الذهنية والإبداع الثقافي، والماركسية وموقفها من العلوم الإنسانية. بينما انصرف الجزء المهم الخاص بالنص الأدبي والظواهر الأدبية إلى كتابيه المهمين "الإله الخفي" في مسرح راسين، و"من أجل سوسيولوجيا للرواية"، وهما بحثان يتوسطان نتاجه كله فيما بين (١٩٥٦ – ١٩٦٤) حتى أننا نلاحظ على نتاج "جولدمان" أنه يبدأ وينتهي بالقضايا نفسها، ولكن مرة – في البداية – من خلال فلسفة كانط،

ودراسة العلوم الإنسانية وصلتها بالفلسفة بشكل عام. ثم مرة في النهاية – حين تلتئم الخيوط كلها في رأسه – في دراسة البنيات الذهنية وصلتها بالإبداع الثقافي، فختم الرحلة بتغليب الفلسفة الماركسية ودراسة علاقتها بالعلوم الإنسانية والمشاركة في حركة التغيير الثقافي في العالم آنذاك.

ولهذا يقع التطبيق النقدي في المسرح "الراسيني" وروايات "مالرو" حيث تتبع في الأولى العلاقة بين رؤية العالم وبين أمراء البلاط وعلاقتهم باختفاء الإله أو تخلي الإله عن أنصاره في الكنيسة. كما تتبع في الثانية تطور رؤيا العالم في أعمال مالرو الروائية العشرة، محللاً العلاقة بين تطور رؤية العالم عند الكاتب وتطورها عند الشخصيات الروائية وتطورها في استخدام الأدوات الفنية والسياقات الاجتماعية والسياسية التي كتبت فيها هذه الروايات.

ونذكر – في هذا السياق – أن مجموعة كتابات جورج لوكاتش عن الرواية كانت مع كتابات باختين رافدًا ضخمًا لتحليلات جولدمان للرواية، فلقد تأثر جولدمان بهما في تحليلاته الفنية والاجتماعية للرواية، وكان التأثير الواضح لبعض كتب لوكاتش المهمة مثل "الروح والأشكال ١٩١١"، نظرية الرواية ١٩٢٠"، "التاريخ والوعي الطبقي ١٩٢٣"، "توماس مان ١٩٤٨"، "بالزاك والواقعية النقدية ١٩٥٢"، "الرواية التاريخية ١٩٥٥". وواضح من تواريخ نشرها أنها أمدت جولدمان بمادة التحليل الروائية، ومنهج التحليل ووجهة النظر النقدية الواقعية في توقيت مهم في إنتاج ميخائيل باختين (١٨٩٥ – ١٩٧٥) وياكبسون (١٨٩٦ – ١٩٨٢).

ويعني هذا أن تطبيقات جولدمان على مآسي راسين تختلف عن تطبيقاته على "مالرو" بالذات، إذ ناقش من خلاله موقف التحول من المجتمعات القيصرية في روسيا والإمبراطورية في الصين، إلى الاشتراكية. ودرس من خلال الروايات موقف الخارجين على النص الحرفي وعلاقتهم بالأممية والثورية المتجددة في العالم والموقف الحزبي الملتزم.

ونستطيع القول هنا إن لوسيان جولدمان كان تلميذاً لكل النتائج التي أفرزتها المادية الجدلية، والخارجين على بعض تجلياتها في الوقت نفسه. ولذلك كانت القضايا التي اهتم بها "جولدمان" مزيجًا من كل هذه الحقول الفلسفية والعلمية والمادية والنقدية والجمالية والأدبية. ومن ثم حاول أن يضع لنفسه نظرية خاصة هي "البنيوية التكوينية أو التوليدية" ليتلافى أخطاء "الانغلاق على تحليل شكل البنية وأنساقها" من ناحية البنيويين الشكليين، أو النظر الجمالي المحض للنصوص الأدبية. فكان التلاحم بين البنية والمادية والجدلية والجمال والواقع في النظر إلى النص الأدبي ليكون "البنيوية التكوينية أو التوليدية" التي قد توحي بتناقض شكلي في عنوانها.

ومن هنا كانت المصطلحات المهمة: رؤيا العالم، البنية الدلالية، الإنتاج الدلالي، الوعي الإمبريقي، الوعي الممكن، الوعي الجمعي، القيمة.. إلخ. مصطلحات تنتمي إلى حقول معرفية متعددة يمكن أن تجدها في مؤلفات ماركس ولوكاتش، وباختين بالتحديد، فهي مفردات متمايزة في مؤلفات هؤلاء، ومن هنا اتهم الشكليون، والماركسيون الدوجماطيقيون لوسيان جولدمان بالتحريفية والتلفيق.

(٤)

والبنيوية التوليدية (التكوينية) نظرية للنظر إلى النصوص والظواهر بقصد تحليلها وتفسيرها من داخلها، وربطها ببنيات أكبر منها تولدت عنها، أو تكونت بالجدل معها. ومن هنا تصبح "البنيوية التوليدية منهجًا جدليًا في دراسة الظواهر الثقافية، يقوم على أن أي تأمل في العلوم الإنسانية لا بد أن ينطلق من داخل المجتمع. وأن هذا التأمل يغير الحياة الاجتماعية بما يحرزه من تقدم في علاقته الجدلية بها، وأن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع"[١١]. وهكذا حتى نصل إلى البنية الأم أو المركز التكويني الذي يكشف جوهر العلاقة بين النص والبنى التي تقع خارجه.

ولقد استفاد لوسيان جولدمان من النظرية الماركسية التي تربط بين السلوك الإنساني والبنى الاقتصادية والسياسية والاجتماعية المحيطة به. كما استفاد من تطبيقات النقاد الماركسيين قبله وعلى رأسهم جورج لوكاتش وميخائيل باختين. ولكنه حدد نظره منذ البداية بأن "المبدأ العيني لكل بحث سوسيولوجي وتكوين (توليدي) يقتضي أن يحلل، حسب الإمكان، مضمون وبنية كتابات كل كاتب في تسلسلها التاريخي.." [١٢]. وهو – بذلك – لا يقف عند تحليل المضمون فقط بل يحلل التشكيل الجمالي للنص ليتعرف على التقنيات والأساليب التي وظفها الكاتب لتشكيل عمله.

ويعني هذا أن لوسيان جولدمان قد أكمل ما أحس به الشكليون والبنيويون الشكليون، من ضرورة وضع البعد الاجتماعي في الحسبان، فإن "ما شعر به الشكليون من ضرورة وضع البعد الاجتماعي في الاعتبار قد أنتج – قبل أن تنتهي الحركة الشكلية حوالي ١٩٣٠ نتيجة الرفض الرسمي لتوجهاتها – بعضًا من أفضل أعمال هذه الفترة، خصوصًا كتابات مدرسة باختين التي وصلت بين التقاليد الشكلية والماركسية وصلاً مثمرًا.." [١٣] وهو رافد مهم من روافد النظرية التوليدية عند جولدمان.

وكما أفاد من مدرسة باختين بهذه المقولة المهمة بالربط بين نتائج الدراسات الشكلية والنظر المادي الماركسي للظواهر، استمد من فكر لوكاتش حقائق محددة دخلت إلى نظريته

التوليدية "فإن جولدمان التقى معه في عدد من النقاط الأساسية؛ نذكر منها: المقولات التاليـــة؛ مقولات كونت أسسا جوهرية في نظرية جولدمان، صدر عنها نقده للرواية وللنصوص الأدبية الأخرى. ويضيف جولدمان: "لقد قادتنا دراسة نظرية الرواية، وكتاب جيرار إلى صياغة عدة فرضيات سوسيولوجية تبدو لنا مهمة بوجـــه خـــاص، وانطلاقًـــا منهـــا تطـــورت أبحاثنـــا اللاحقة.."[١٥] ويعني هذا أن جولدمان لم يبدأ من فراغ بل استفاد من نقاد الماركسية والشكلية والبنيوية على السواء. وهذا ما دعا بعض الماركسيين المتشددين لاتهامه بالتحريفية [١٦] فـــي حين يعلن جولدمان في كل مناسبة أنه تلميذ وفي لهيجل وماركس ولوكاتش الشاب وبـــاختين وجيرار.

(٥)

و"رؤية العالم" هي الصيغة التي تستقطب إليها بقية عناصر التحليـــل لـــدى لوســـيان جولدمان؛ إذ إن الوعي بالذات أو بالواقع أو بالكتابة ينمو من مجرد وعي حر على وعي لـــه ملامح وحدود عن النظر إلى الذات أو العالم أو النص الأدبي. ويمكنه تفسير هـــذه العناصـــر جميعًا من خلال سياق جماعي واجتماعي تاريخي؛ "إذ عندما يصل الوعي الممكن إلى درجـــة من التلاحم الداخلي، تصنع وحدة كلية متجانسة من التصورات، عن المشكلات التي تواجههـــا الطبقة، وكيفية حلها. وعندما تزداد جرعة التلاحم شمولاً لتصنع بنية أوسع مـــن التـــصورات الاجتماعية والكونية في آن – عندما يحدث ذلك – يصبح الوعي الممكن "رؤية للعالم.." [١٧]. وتكون قادرة على تشكيل العالم والذات والنص، كما تكون قادرة علـــى التحليـــل والتفـــسير والتقييم والتقويم في الوقت نفسه.

وبهذا تكون رؤية العالم عند جولدمان (مفتاحًا) للنص كله؛ إذ مـــن خـــلال عناصـــر ومكونات الرؤية تتفسر أدوات تشكيل النص ومكونات موقف المبدع في الوقت نفسه، وبـــذلك تتساوق العناصر المكونة للنص أو للنصوص في تراتبها التاريخي، مع خـــصائص الرؤيـــة، وهي رؤية اجتماعية/ جماعية. وإن كانت بصياغة فرد يتميز بقدرة خاصة تنوب عن الجماعة في الصياغة والتشكيل والتحليل والتفسير والتأويل.

ولا بد أن نذكر هنا أن مقولة رؤية العالم، بالخصائص التي عرضنا لها آنفًا، كانـــت وسيلة الخروج من آلية نظرية الانعكاس؛ حيث إنه "فيما يتعلق بالنظرية الماركسية: كان لجوء لوسيان جولدمان، على غرار لوكاتش، إلى استخدام مفهوم النظرة (الرؤية) إلى العالم – وهو مفهوم مثالي أصلاً – وسيلة للتخلص من النظرة الآلية التي تقول بالانعكـــاس" [١٨] وبالتـــالي

تحتاج رؤية العالم إلى حركة مكوكية بين النص وخارجه وداخله، لدرس النص من داخل علاقاته كتحليل، ثم بين النص وخارجه لدراسته كتفسير وتأويل.

وبذلك يتحول النص إلى "بنية دالة" لا بد أن تكون متماسكة تمثل مصالح طبقة ذات أيديولوجيا واضحة، وهنا تفهم العناصر المكونة داخل النص الكلي. أي أن رؤية العالم ستملك القدرة على جذب كل العناصر لمركز دلالي يخلق مجموعة من الأنساق والأنظمة. وهنا يعيد الناقد ترتيب التصورات والعناصر والأنساق، ومن خلال رؤية العالم الخاصة به لتلتقي رؤيتان للعالم، رؤية المبدع مع رؤية الناقد (والمتلقي كذلك) بعد خروج النص من يد صاحبه.

ولا شك في أن هذه الخطوة – رؤية العالم – قد أفادت النص الأدبي، وجعلته نتاجًا جمعيًّا يصوغه فرد نيابة عن الجماعة. كذلك أفادت المبدع؛ إذ أحضرته إلى الساحة النقدية بعد أن غيبته الواقعية حين أهملت البعد الفردي والنفسي لدى المبدع. وتلافيًا للتركيز على الذات المبدعة في النظرية والإبداع الرومانسيين؛ إذ أحضرته بعد أن أعلنت البنيوية الشكلية "موت المؤلف" على لسان بعض نقادها مثل رولان بارت.

ونتوقف هنا عند رؤية العالم التي يستخرجها الناقد من النص كعنصر جوهري ومهيمن على تشكيل عناصر النص الأدبي. ذلك أن "جولدمان" يتعقب أعمال الكاتب كلها ليخرج إلى رؤية الكاتب التي تنسحب على مجمل أعماله. ونجد أنفسنا – كنقاد في هذه الحالة – وقد وقفنا حائرين أمام البنيات الصغرى أو البنيات المفردة التي يمكن ألا تتجلى فيها رؤية العالم الخاصة بالكاتب مبلورة واضحة بسبب قصور في الكاتب نفسه.

فالكاتب يتطور وينضج. وقد تأخذ رؤية العالم لديه، عدة مراحل حتى تنضج وتتبلور. ونجد أنفسنا وقد وقفنا وقفة جزئية عند بعض الأعمال، معلقين الحكم على النص، وفي هذه الحالة سنرصد رؤية الكاتب، أي رؤيته للعالم مشوشة أو غير ناضجة. ولكننا في هذه الحالة لن نربط بين درجة تلاحم رؤية العالم وبين مدى نجاح الكاتب في توظيف أدواته التشكيلية، واللغوية والفنية بخاصة.

ويعني هذا أن رؤية العالم تجعل من الواقع خارج النص، وتكوين الكاتب، إطارًا مرجعيًّا. وبهذا تدخل قوانين الواقع وقوانين النفس كعناصر مفسرة ومؤولة للحقيقة الأدبية أو حقيقة النص. وهي – في الوقت نفسه – تدخل قوانين علم اللغة وعلم العلامة لتحليل كيفيات النص. وبذلك تتدخل – رؤية العالم في – علوم كثيرة تمثل – في النهاية – مزيجًا من أدوات التحليل والتفسير. وبذلك تتماس البنيوية التكوينية (التوليدية) مع كثير من علوم العصر المتقدمة، إلى جانب مناهج النقد الأدبي، والتحليل الاجتماعي والنفسي للأدب. وبهذا تصبح هذه البنيوية الجولدمانية إطارًا مهمًّا للمعرفة، وواحدة من مدارس النقد السياقي. كما تتلاحم هذه

النظرية – وهذا المنهج – مع مثيله في علم اللغة، أعني توليدية تشومسكي الذي يبحث البنية العميقة والبنية السطحية في النص، ليدلل بالبنية السطحية (التراكيب) على مكونات واتجاهات البنية العميقة.

وهذا أمر شبيه بتحليل جولدمان للبنية الدالة مستعيناً برؤية العالم لدى الكاتب؛ إذ تدرس البنيوية التكوينية "الـ: أيديولوجيا" دون خوف من الوقوع في أسر ماركس، وبناء على فكرة جولدمان حول تشيؤ – العالم الاقتصادي – نستطيع دراسة النص الأدبي من خلال قوانين هذا التشيؤ مع الأخذ في الاعتبار بأن ماركس لم يقل إن العامل الاقتصادي هو العامل الوحيد في تفسير حركة الإنسان والمجتمعات، بل آثر أن يكون العامل الاقتصادي، العامل الحاسم، ليسمح بمجموعة من العوامل الأخرى في تفسير السلوك والحركة الاجتماعية للفرد والجماعة.

"فمن الملاحظ أولاً أن الفن يتأثر بقوى أخرى في المجتمع غير العامل الاقتصادي. فالأفكار الأخلاقية للعصر، ونظريته الكاملة إلى العالم أو إلى الحياة، ومستويات الثقافة والذوق، والمعتقدات الدينية السائدة – كل هذه العوامل وكثير غيرها يمكن أن تترك طابعها على الفنان، وبالتالي على أعماله. ولكن الأهم من ذلك أن أهم العوامل التي تجعل العمل الفني على ما هو عليه هي عوامل تنتمي إلى مجال الفنون الجميلة وحدها" [١٩]. وما ينطبق على العمل الفني – في هذه الحالة – ينطبق على النص الأدبي؛ لأنه يخرج من هذه الظروف، ويخضع للتفسير نفسه.

وقد راعى جولدمان ألا يكون التفسير الاقتصادي هو العامل الوحيد في تفسير رؤية العالم أو النص الأدبي تأسيًا بماركس. ذلك أن "الأدب (الرواية، الشعر، إلخ) هو تصور الأديب للواقع وليس وصفًا علميًّا له بالضرورة. وهذا ما سعى إليه جولدمان في محاولته السسيولوجية لفهم الرواية. فالعلاقة النظرية في منهجه بين البنى الأدبية والبنى الاجتماعية كان على حساب العلاقات الواقعية الحياتية بين القارئ ومضمون العمل الأدبي" [٢٠].

وبذلك تكون العلاقة القائمة بين الوعي وبين التشكيل الجمالي غير آلية، بل علاقة نسبية قد تطَّرِد في نص أدبي، وقد تنحرف في علاقة أخرى بين النص ووعي صاحبه. ولكن رؤية العالم المتلاحمة الواعية تفضي بالوعي الممكن إلى حالة متميزة من الرؤية الفنية أو الجمالية. وبذلك تقوم بدور معرفي. ينقل الخبرات والمعارف الخاصة للمبدع – على اختلاف أنواعها ودرجاتها – إلى المتلقي؛ فيزداد وعيه، وينتقل من درجة لأخرى، يرى فيها العالم أكثر كثافة وتبلورًا. ويصبح لرؤية العالم وظيفة في كلا الاتجاهين الفني والاجتماعي النفسي على السواء. فهي نوع من الأدوات المولدة للمعرفة والوعي والمتعة على السواء.

وتكشف في الوقت نفسه عن تأثير الأطر المحيطة بالمبدع والنص كليهما. كما تكشف رؤية العالم – أيضًا – أن هناك وعيًا جماعيًّا يساعد في فهم "الشفرة" اللغوية والفنية والجمالية، الكامنة في النص، في مبناه العميق، وفي بنيته الدلالية، وهي شفرة قادرة على حمل العلاقة بين النص والمتلقي في مختلف الظروف، ونخرج – منها – كل حسب وعيه وفهمه لهذه الشفرة – بتفسير للنص وبتأويل له.

بذلك يتحول النص الأدبي الذي يصوغه فرد متميز إلى "فعل جمالي جماعي"، وتتحول الجماعة إلى مفسر لإشاراته وتنبيهاته ورموزه ومفاهيمه. وكما يقول علم اجتماع المعرفة – كإطار فلسفي عام – هناك سمات مميزة لشتى أنواع المعرفة بما فيها المعرفة الأدبية أو الفنية أو الجمالية – إذ تؤكد المعرفة الإدراكية للعالم الخارجي صحة مجموع متناسق من الصور الموضوعة في ميادين وأزمنة ملموسة وخاصة. فإدراكها وإمكان صوغها في مفاهيم وفي معايير كمية من الأمور بالغة التنوع [٢١]".

ويشير هذا إلى أن وعي الفرد ووعي الجماعة يتداخلان. وتملك رؤية العالم المتلاحمة، وهي ذروة الوعي الممكن، القدرة على الخطابين، خطاب الفرد (المبدع) وخطاب الجماعة المولدة، سواء أكانت هذه الجماعة السبب المباشر لرؤيته، أم كانت السبب المساعد له. "والحال أن كل فرد ينتمي إلى عدد كبير من المجموعات المختلفة، والتي غالبًا ما تكون متناقضة.." [٢٢] وفي ذلك – بالقطع – غنى للنص الأدبي يفيد الباحث في سوسيولوجيا الأدب.

(٦)

وتقضي بنا رؤية العالم إلى مسألة الوعي. الوعي الفردي والوعي الجماعي. "ويستند جولدمان – في هذه المسألة – على فهم كارل ماركس للعلاقة فيما بين الإنتاج والوعي" وهي المقولة التي تفيد بأنه يحدث في المجتمعات المنتجة من أجل السوق تعديل جذري لوضع الوعي الفردي والجماعي، وبشكل ضمني للعلاقات بين البنى التحتية والفوقية. ويبدو تحليل التشيؤ الذي قام به ماركس أولاً على صعيد الحياة اليومية، ثم طوره جولدمان – بالطبع – على صعيد النص الأدبي من حيث الرؤية والتشكيل.

وواضح من بحوث جولدمان الجدلية أنه "يجعل أخيرًا، من قوة العمل سلعة لها قيمتها – وهذا ما يعني أنه يحول – أيضًا – الواقع الإنساني إلى شيء – ويزيد خلال مدة تاريخية طويلة من وزن العمل الذي فقد أو أنقص اعتباره، بالنسبة للعمل المقدر – إذ على مستوى الواقع المباشر – يستبدل فوارق الكيف بفوارق الكم.." [٢٤].

وهنا يصبح العمل الأدبي، وهو جهد إنساني فردي/ جماعي، قيمة شيئية قابلة للاستهلاك، وواقعة تحت قوانين الاستهلاك مثله مثل أي سلعة تخضع لقانون العرض والطلب. وتقع تحت تأثير قيمة الاستبدال، وقيمة الانتفاع المادي – إلى جانب أنها متعة جمالية – يمكن أن تدخل مناطق الذوق والمتعة التي لا تخضع لهذا القانون النفعي.

ويصبح المبدع/ الكاتب، منتجًا يخضع نتاجه لقيمة التبادل. ويصبح هو الآخر شيئًا له قيمة مادية نفعية استعمالية، أي يدخل إلى حيز التشيؤ السلعي وقيمة السوقية المباشرة. وبهذا الأمر يصبح المتلقي مستهلكًا لسلعة قابلة للأخذ والرد ومن ثم يختار الكاتب الشريحة أو الطبقة التي يتوجه لها بهذه السلعة. فهو يبحث عن سوق وعن مشتر. ويؤثر هذا بالطبع على توجهات الكاتب، وقد يخضعه لطبقة ليست طبقته، وقد تجعله يتناول قضايا ومشكلات ومضامين تهم طبقة يريد تغيير وعيها، أو قد تكون غير طبقته التي ينتمي إليها. وهنا يقف الوعي المتميز للكاتب/ المبدع حائلاً ضد فساد نصه وفساد رؤيته للعالم؛ إذ ينقد الوعي صاحبه ويرفعه من الهبوط في المستويين: الاجتماعي والفني.

وقد تصبح رؤية العالم من خلال هذه القوانين رؤية مستقبلية ترى مصير الواقع الاجتماعي ومصير المتلقي كليهما، في صورة استشراقية أو تنبؤية. ويكون الوعي – هنا – عابرًا للواقع مستشرفًا لآفاق الغد بأدوات الحلم، والقناع، والحدس، ويعني وصول وعي الكاتب وتشيؤ العالم إلى هذا الحد "أن البنيوية التكوينية مفهوم علمي للحياة الإنسانية – يرتبط ممثلوها الكبار بفرويد، على مستوى علم النفس.. وبهيجل وماركس وبياجيه على المستوى المعرفي. وبهيجل وماركس ولوكاتش والماركسية ذات التوجه اللوكاتشي. على المستوى التاريخي الاجتماعي" [٢٥]. كما يقول جولدمان في كتابه العلوم الإنسانية والفلسفة.

(٧)

ورؤية العالم – وفق ما سبق – هي وجهة نظر الكاتب التي شرطها أن تكون منسجمة، ومتلاحمة، وواحدة، حول مجمل الواقع المحيط بالكاتب والنص والمتلقي على السواء" ووجهة النظر هذه ليست دائمًا وجهة نظر الفرد المتغير باستمرار، إنما هي وجهة نظر منظومة لفكر مجموعة من البشر الذين يعيشون في ظروف اقتصادية واجتماعية متماثلة. والكاتب يعبر عن هذه المنظومات بشكل ينطوي على دلالة كبيرة" [٢٦]. ولا يعني ذلك أن الكاتب ينسخ العالم أو ينقله حرفيًّا كما تقول بذلك نظرية المحاكاة، أو كما يفعل الواقعيون الطبيعيون؛ لأن الكاتب يخلق – في جدل – بشرًا أحياء، أو على غرار الأحياء في الواقع. وبذلك هو محكوم في رؤيته – بطبيعة الحال – بحقيقة الواقع، وحقيقة الإنسان.

وكما يكون للنص كله بنية، يكون للبشر – داخل النص – بنية فردية اجتماعية في الوقت نفسه، في تناسقها وتناقضها. ومن ثم تدرس البنيوية التوليدية البنى الفردية، والبنى الجماعية، أو مجموع البنيات التي تشكل بنية النص كله. الشخصية الإشكالية في النص، كما تظهر الملامح المشتركة بينه وبين مؤلفه، وبينه وبين كثير من الناس في واقع الحياة. والبحث عن السمات المشتركة بين هذه الأضلاع الثلاثة (البطل الإشكالي/ المؤلف/ الإنسان الشبيه) هو بحث في صلات النماذج البشرية بواقعها، للوصول إلى قوانين هذا الواقع ومدى تأثيره عليها.

ولا يضيف – من معاصري – جولدمان سوى لوكاتش وباختين إلى رؤية العالم – فقد امتد العمر بلوكاتش سنة واحدة بعد وفاة جولدمان، كما أتيحت خمسة أعوام لباختين – إذ أوضح لوكاتش الفعل المتبادل بين الرواية الاجتماعية والرواية التاريخية في سؤال مهم فحواه أننا "إذا لم نكن عارفين بالواقع التاريخي الاجتماعي، إلا عن طريق ما ترسمه الرواية؟ فكيف نعرف أن هذا الواقع حقيقي؟ لكن إذا تمت لنا معرفته عن طرق ووسائل أخرى غير الرواية، فما الفائدة من الرواية إذن؟ قد لا يكون لهذا الانعكاس أي جدية مثلما لا جدوى من انعكاس صورة القمر على صفحة الماء.." (٢٧) وهي مقولة من المقولات التي دفعت بجولدمان إلى نقد الانعكاس الماركسي. يضاف إلى ذلك اجتهاد باختين في إضافة مفهوم الثقافة الشعبية إلى تأملات رؤية العالم".

فقضية الثقافة لا تطرح – وفق رأي باختين – على شكل تقدم أفقي ثابت، إنما على شكل انبعاثات مفاجئة، وهي ثقافة شعبية تشكل تأملاً إضافيًا يجب إضافته إلى مفهوم رؤية العالم بحسب رؤية لوكاتش وجولدمان. وهذا التأمل أساسي لأنه ظاهرة لغوية يمكن دراستها بواسطة اللسانيات والنقد الأدبي.." (٢٨) على السواء. وهو ما يسميه بعد ذلك – باختين – البنية متعددة الأصوات في الرواية. وبالتالي فالنقد السياقي، ومنه سيولوجيا الأدب، يستهدف النص، رغم كل التحليلات الخاصة بالأطر المرجعية للواقع ولذات الكاتب.

ونوضح هنا أن امتداد خط جولدمان النقدي (الاجتماعي – النفسي – الفني) قد أفاد سوسيولوجيا الأدب. ذلك أن "النقد السوسيولوجي، يسترجع طموحات جولدمان، ويستند في الوقت نفسه إلى المادة وإلى البحث الماركسي. ويقدم برنامجًا بدل تقديم إنجازات حول ثلاثة موضوعات هي: الفاعل (الذي ليس المؤلف)، والأيديولوجيا، والمؤسسات.." (٢٩) وكلها تلقي الضوء على مكانة النص الأدبي، وقيمة الكاتب، من وجهة نظر الوعي الجمعي. وتظهر – من هنا – كل البنيات والأنظمة والإشارات والتراكيب النصية، ذات طابع اجتماعي تفهم في سياقه، بالضبط، كما تفهم بفك عناصر التشكيل اللغوي والفني والجمالي للنص.

وهنا تتداخل نظريات لوكاتش وباختين وجولدمان – كما ذكرنا في بداية هذا البحث – ثم تتداخل مع سيولوجيا الأدب والنقد الأدبي – كما أن الطابع الاجتماعي العام الذي يشمل كل هذه العناصر، يخلق روابط علمية مع علوم اجتماعية ونفسية أخرى مثــل الأنثروبولــوجي، والتذوق الأدبي ونظريات القراءة والتلقي، وكل ذلك ينتمي إلى علم اجتماع النص.

(٨)

والخصائص التي يتطلبها جولدمان في رؤية العالم، يتطلبها في بنيــة الــنص علــى السواء؛ فهو يرى أن العمل الأدبي عمل رمزي. لأنه يقوم على تماسك أشكال الوعي، والبنى الذهنية وتحاورهما. كما أن البنية لا تؤدي الوظيفة المطلوبة منها إلا مــن خــلال تماســكها والتحامها في أشكال فنية وأنظمة لغوية وعلامتية. وبذلك يحدث تجادل داخــل الــنص بــين مكوناته، ثم يحدث جدل بين هذه المكونات مع البنية الأم التي يخدمها النص ويتولــد عنهــا. ويظهر هنا قصد المؤلف وهدفه وأيديولوجيته كعناصر فاعلة في تكوين النص.

"ولقد استوقفت جولدمان، الذي كتب في الأدب والفلسفة على السواء، حقيقة أن "المعنى الموضوعي" لعمل أدبي أو فلسفي "كان في أغلب الأحيان غير واضح تمامًا للمؤلف نفــسه".. وقاد تبصر مماثل.. إلى فكرة مغالطة القصد وإلى تأسيس النقد الأدبي على النص وحده. لكن بديل جولدمان من المقاربة البيوغرافية التي تربط العمل الأدبي بحياة المؤلف وشخصيته – لا يركز/ على النص. وإنما ربط بنية العمل بما توصل إلى تسميته بــ"البنية الذهنية" لفئة المؤلف الاجتماعية" [٣٠].

وبذلك يصبح العمل – لدى جولدمان – شكلاً من أشكال التعبير عن عدة ظواهر فردية وجماعية، مضمونية وذهنية وفنية. "وليست بنى جولدمان الذهنية، بنى لغوية، وإنما علاقــات متبادلة بين مفاهيم.. وبذلك فإن بنية جولدمان هنا شديدة الشبه بالشكل الذي لاحظ لوكاتش في صور ممثلي الطبقات الاجتماعية في الرواية.." [٣١] وهذا ما خلــق لــدى جولــدمان مــسألة التشاكل الحادث بين النص وأطره المرجعية. بقصد خلق التوازن النفسي والاجتمــاعي بــين المبدع وواقعه.

"ومن هنا يصبح الواقع الإنساني منطويًا على عمليات مزدوجة الجانب، تتمثل في هدم توازنات قادرة على اتباع المطالب الجديدة للمجموعات الاجتماعية". [٣٢] وبذلك تكون هنــاك أنماط من رؤية العالم ومستويات في تصويرها والتعبير عنها، عبر خطاب أدبي لــه قوانينــه وأنظمته التي لم يهملها جولدمان وهو يحلل الأعمال الأدبية المسرحية أو الروائية؛ إذ يستدعي علوم ومنجزات أقرانه ومن الشكليين والبنيويين الشكليين؛ لأن "الجوهري هو العلاقــة بــين

العمل الأدبي وبين رؤيات العالم التي تطابق بعض الطبق الاجتماعية.." [٣٣] ولا بد أن نراعي ما لاحظه جولدمان في مسألة الوسائط المتعددة بين النص والفرد والواقع – وأن القيمة الجمالية تظل معيارًا جوهريًّا في نظرية جولدمان التوليدية – بصرف النظر عن تقدمية المبدع أو رجعيته – فالكلية الاجتماعية تشمل كلية جمالية ونفسية بالضرورة، وفق انسجام كلي وظيفي.

"أما المنظور الذي يكتب – من خلال – الفنان عمله "فإن رؤيته للعالم هي التي تحدده.." [٣٤] وتشمل هذه المناظير والرؤيات مضامين عاطفية وحدسية واجتماعية بالضرورة. وهذا ما جعل "بون باسكادي" يرى أن البنيوية التكوينية (التوليدية) تسعى إلى تحقيق التوازن بين الشكل والمضمون، وبين حكم القيمة وحكم الواقع وبين التفسير والفهم وبين الغائية والحتمية،.." [٣٥] وهنا يوضع الإبداع في قلب الحياة الاجتماعية والنفسية، بحقائقها الآنية والموروثة. وهنا يظهر النص – لدى جولدمان – على أنه إجابة عن سؤال تطرحه الجماعة عليه. ولهذا يراعي المبدع أن تكون الإجابة موجهة إلى جماعة محددة، وبعناصر اجتماعية في كيفها حتى يتم التواصل بين المبدع والنص، والجماعة المتلقية.

وهذا ما جعل جولدمان يكتشف مثلث: الله. الواقع. المبدع، في بحثه عن مكونات رؤية العالم في مسرح راسين. وهذا ما جعله يكتشف علاقة التطور التاريخي والاجتماعي بتطور الوعي وتوظيف الأدوات لدى المبدع في بحثه في سيولوجيا الرواية داخل أعمال مالرو، وآلان روب جرييه في كتابيه، الإله الخفي وسوسيولوجيا الرواية.

وهنا نستطيع أن نقول مع جولدمان "بأن المشكل الأساسي لسوسيولوجيا الرواية هو وضع علاقة دالة بين الرواية كشكل وبين بنية الوسط الاجتماعي" [٣٦] كما يصرح جولدمان مكملاً لهذا السياق "يمكن لكل واقعة إنسانية ضمن هذا المنظور – حيث يتم الانتقال من الظاهر إلى الجوهر. ومن المعطى التطبيقي والمجرد إلى دلالته العينية والموضوعية بالدمج في كليات نسبية مركبة ودلالية – بل يجب أن تملك عددًا من الدلالات العينية المختلفة تبعًا لعدد البنى التي يمكن أن يتم دمجها – فيها – بطريقة وضعية وعملية.." [٣٧].

وبعـــد..

فإن لوسيان جولدمان – وهو يؤسس كل هذه الدراسات والبحوث – خلق تأسيسًا لعلم اجتماع الأدب، أو علم الاجتماع البنيوي التوليدي، وفق فرضية أساسية فحواها "أن العلاقة بين حياة المجتمع والخلق الأدبي لا تتصل بمضمون هذين القطاعين من الواقع الإنساني عمومًا، وإنما تتصل بالأبنية العقلية أساسًا، أي يمكن أن يسمى المقولات التي تشكل الوعي الإمبريقي لمجموعة اجتماعية بعينها وبالعالم التخيلي الذي يخلقه الكاتب.." [٣٨].

ويعني هذا أن "تجربة الفرد أقصر بل أضيق من أن تخلق مثل هذه البنية العقليــة.."، و"ليس هناك – والأمر كذلك – أي تعارض في وجود علاقة محكمة بين الخلق الأدبي والواقع الاجتماعي التاريخي من ناحية، وقوة الخلق التخيلي من ناحية أخرى.."، "ومن هذا المنظــور فإن قمم الخلق الأدبي أو روائعه لن تدرس باعتبارها أعمالاً عادية.." وبالتالي إدراك العمــل الأدبي لا يمكن أن يتم بدراسة شكلية خاصة أو بدراسة تتوجه إلى المقاصد الواعية للكاتب، أو تهتم – أساسًا – بسيكولوجية اللاوعي. وإنما يتم هذا الكــشف، فحــسب، بـــالنمط البنيــوي الاجتماعي من البحث.." (٣٩).

وبذلك تدخل النصوص الأدبية في بنية أكبر هي البنية الاجتماعية والنفسية، التي تدخل في بنية أكبر هي البنية الثقافية بكل تنوعاتها، أي تدخل في سياق البناء الفوقي بكل محتوياتــه الثقافية والروحية والفكرية والفلسفية والفنية. وهنا يقدم علم اجتماع النص مع علــم اجتمــاع الثقافة والمعرفة دورًا مهمًا في تفتيح جوانب الشرح والتفسير والتأويل للعلاقــة بــين الــنص وداخله، والنص وخارجه.

ولا ننسى هنا أن الثقافة، و"أن الفن ينهض بدور نوعي لإعادة بناء الواقع وتحريــره، وليس من سبيل إلى بيان هذا الدور – مهمة الفن – إلا بالدرس العلمي للتقاليد الفنية وحقــائق التشكيل الجمالي، حتى تفصح هذه التقاليد والحقائق – بذاتها – عن دلالاتها.." (٤٠).

وما ينطبق على الثقافة والفن ينطبق على النص، وعلى كل حقائق البناء الفوقي لكــل واقع اجتماعي. دون أن ننسى الربط الجدلي غير الأدبي لعلاقة البنائين التحتي (الاقتــصادي السياسي) والفوقي (الثقافي والروحي). ولا ننسى هنا تاريخ هذه التقاليــد الفنيــة والجماليــة واللغوية التي تشكل النص الأدبي، في أي مرحلة من مراحله، لفرد أو لجماعــة، بــشرط أن تحكم الكلية الاجتماعية تفسير قوانين هذه التقاليد.

الهـــوامـــــش

١- إيان واط، نشوء الرواية، ترجمة عبد الكريم محفـوض، منـشورات وزارة الثقافة سوريا، ١٩٩١، ص ٦.

٢- المرجع السابق، ص ٤٣١.

٣- جورج لوكاش، الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة جورج طرابيـشي، دار الطليعة – بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٩. ص ٤٤.

٤- جورج لوكاش، السابق، ص ١٣.

٥- رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمـة جـابر عـصفور، آفـاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الثانية، ١٩٩٦، ص ٦٧.

٦- هورست ريديكر، الانعكاس والفعل، ديالكتيك الواقعية فـي الإبـداع الفنـي، ترجمة فؤاد مرعي، دار الجماهير، دمشق، كانون الأول، ١٩٧٧ م.

٧- ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة جمال شحيد، كتاب الفكر العربي، معهد الإنماء، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٢، ص ٢٤.

٨- المرجع السابق، مقدمة المترجم، ص ١٧.

٩- أعمال لوسيان جولدمان.

1- Mensch, Gemcinschaft und Welt in der philosophie: imanuel Kans. Studien Zur Geschichte der Dialedtik.

"الإنسان والمجموعة الإنسانية والعالم في فلسفة إيمانويل كانط، دراسة في تاريخ الـديالكتيك" نشر دار أوروبا فرلاج، ١٩٤٥.

2- Introduction ala philosophie de Kant.

3- Scuences humaines et philosophie, 1952.

4- Le Dieu cashé. Etude sur la vision tragique dans les pencées de pascal et dans le théâtre de Racine, 1955.

5- Recherches dialectiques, 1959.

6- Pour une sociologie du roman, 1964.

7- Situation de le critique raciniena, 1997.

8- Structures mentales et création culturelle, 1970.

9- Marxisme et sciences humanies, 1970.

10- La création culturelle dans la société moderne, 1971.

11- Lukacs et Heidegger, fragments posthumes établis et préséntes par youssef ischaghypour, 1973.

١٠- ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الروايــة، ترجمــة يوســف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠، ص ٣٢٠.

١١- السابق، هامش ص ٨١ للمترجم.

١٢- لوسيان جولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمة بــدر الــدين عرودكي، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٩٣، ص ٣٧.

١٣- رامان سلدن، السابق، ص ٢٥.

١٤- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، الدراسة، ص ١٩.

١٥- لوسيان جولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص ١٣.

١٦- بون باسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان جولدمان، ترجمة محمد سبيلا، مجلة آفاق، المغرب، العدد ١٠ ص ١٩.

١٧- جابر عصفور، عن البنيوية التوليدية، مجلــة فــصول، العــدد الثــاني، ص٨٥.

١٨- ر. هيندلس، مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب، ترجمــة "بنعبد العالي" ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسسة الأبحــاث العربية، الطبعة الأولى، ١٩٨٤، ص ١١٥.

١٩- جيروم ستولينتز، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، مطبعة جامعــة عــين شمس، ١٩٧٤، ص ٦٨٣.

٢٠- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص ١٠٤.

٢١- جورج غورفيتش، الأطر الاجتماعية للمعرفة، ترجمة خليل أحمد خليــل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨١، ص ٣٠/ ٣١.

٢٢- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، ص ١١٤.

٢٣- لوسيان جولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص ٢٧.

٢٤- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية. نصوص جولدمان، ص ١٢٨.

٢٥- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، نصوص جولدمان، ص ١٢٩.

٢٦- جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة قاسم المقــداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٣، ص ٢٣٩.

٢٧- المرجع السابق، ص ٢٣٦.

٢٨- المرجع نفسه، ص ٢٤٥.

٢٩- المرجع نفسه، ص ٢٤٨.

٣٠- آن جفرسون، وديفيد روبي، النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢، ص ٢٧٦/ ٢٧٧.

٣١- المرجع السابق، ص ٢٨٠.

٣٢- جابر عصفور، رؤيا العالم عند جولدمان، فصول العدد الثاني، ص ٩٢.

٣٣- لوسيان جولدمان، المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة محمد برادة، مجلة آفاق، الرباط، ص ٧.

٣٤- السابق، ص ١٣.

٣٥- بون باسكادي، البنيوية التكوينية ولوسيان جولدمان، ص ٢٢.

٣٦- قراءة سياسية للرواية عن كتاب جال لينهارت، عرض إبراهيم الخطيب، ضمن كتاب البنيوية التكوينية، ترجمة محمد سبيلا، السابق، ص ١٢٣. وانظر في هذا الشأن: حديث لوسيان جولدمان في "المنهج البنيوي التوليدي في تاريخ الأدب" الملحق بكتابه مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، من ص٢٢٨ وما بعدها.

٣٧- جولدمان، مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ص ٢٣٩.

٣٨- جولدمان، علم اجتماع الأدب، ترجمة جابر عصفور، فصول، العدد الثاني، يناير، ١٩٨١، ص ١٠٢.

٣٩- المرجع نفسه، ص ١٠٢، ١٠٣.

٤٠- عبد المنعم تليمة، مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٨٧.

العيب والحرام وقهر الضرورة

يوسف إدريس نموذجًا

"العيب" و"الحرام" روايتان متميزتان داخل إنتاج "يوسف إدريس" "الروائـــي" وهاتـــان الروايتان تمثلان ثنائية "متجاوبة"؛ إذ يجمع بينهما – رغم اختلاف الزمان والمكان – عناصر فنية، وفكرية حرص يوسف إدريس على أن يضمنها إنتاجه الأدبـــي كلـــه "ذلـــك أن هـــاتين الروايتين قد كتبتا في بدايات التغيرات الاجتماعية والاقتصادية التي قامت بها ثـــورة يوليـــو "أعني: كتبتا ومصر مليئة بشعارات "الثورة" و"التغيير" و"النهضة".

ولم يكن أمام أصحاب هذه الشعارات إلا أن يعتمدوا على الغالبية العظمى من الشرائح المكونة لبنية الشعب المصري آنذاك، وبالتالي كان على كُتَّاب هذه الفترة الأولى مـــن ثـــورة يوليو أن يواكبوا التوجه العام للمجتمع، بالاعتماد على هؤلاء. وأن يواكبوا الصيغة الـــسياسية "الاتحاد القومي" و"الاتحاد الاشتراكي" بصيغة فنية تكشف عن أصحاب المصلحة الحقيقية فـــي هذا الاتحاد "القومي" ثم الاشتراكي أعني العمال والفلاحين – خاصة ومفهوم العامل في تلـــك الفترة الذي امتد واتسع لكل من يعمل – ومن هذا المفهوم، ومن هذا التوجه العام "حدد أعـــداء الثورة والتغيير". وقد تواكب هذا التوجه السياسي أيضًا مع كتابـــات كثيـــرة فـــي الروايـــة، والأقصوصة ومن بينها بالطبع "يوسف إدريس" الذي كان له فضل كبير مع آخرين في نقـــل الأدب العربي الحديث "والروائي والقصصي" بخاصة إلى حيـــز اجتمـــاعي سياســـي يعتنـــي بالصيغة الجيدة والتصنيف الجديد للأدب والمجتمع على السواء.

وقد شجع هذا الوضع الاجتماعي السياسي الجديد على سحب البساط من تحت أقـــدام التنظيمات السياسية القديمة لبناء صيغة (تنظيم) جديد يكون بديلاً للقديم، خاصـــة "والـــضباط الأحرار هم من شباب المهنيين، والأصول الاجتماعية لمعظمهم ترجع إلى الشرائح الوســـيطة والصغيرة من الطبقة المتوسطة" بالإضافة إلى ما عبر عنه أحد أفراد هذه الجماعة (الأحرار) في مذكراته، أعني قوله: "أن المهنيين من أبناء الفلاحين والتجـــار كالمحـــامين والمهندســـين والأطباء، والموظفين وكان عددهم يتزايد تدريجيًّا في ربع القرن الأخير "لم يكن لهم مكان في مجتمعنا (١) وليس غريبًا – إذن – أن تجمع صيغة "الاتحاد التي بدأت مع أول بيانات يوليـــو ١٩٥٢ ممثلة في الاتحاد والنظام والعمل"، أن تتحول إلى "الاتحاد القومي" ثم إلـــى "الاتحـــاد الاشتراكي" في صيغة "تحالف قوى الشعب العاملة"، وليس غريبًا أن تنحاز "القيادة" الـــسياسية (العسكريون) إلى الشرائح الدنيا في المجتمع وصحابة الثأر "مع القوى القديمة" لأنهـــا تبـــرر وجودها وتدعمها، وتفصح عن تكوينات ثقافية تخاطبها وتوعيها بدورها عن طريق المقارنـــة

بين الحالة الجديدة والحالة القديمة. وقد وضح ذلك بشكل مباشر في ختام "الحرام" وفي ثنايا "العيب" عند يوسف إدريس؛ "إذ يشير في الأولى وبالتحديد في "الخاتمة" التي نحس أنها وضعت كخطاب مباشر بارز، حين يختم الرواية بقوله:

"وقامت الثورة، وصدر قانون الإصلاح الزراعي، وباع الأحمدي باشا الأرض للفلاحين وباع كذلك كل معدات التفتيش" "وتغيرت معالم التفتيش تمامًا فلا سراية ولا إصطبلات ولا إدارة ولا مأمور ولا مفتش ولا شغيلة أو خفراء أو ترحيلة ولكن مجتمعًا جديدًا أصبح هو الموجود. ومضت الأعوام وتعاقبت التغيرات" (٢) وحينما نذكر أن هذه الرواية قد خرجت عام (١٩٥٩) لأول مرة، ندرك هذا التواكب والتوازي القائم بين السياقات السياسية الاجتماعية في المرحلة الأولى من ثورة يوليو وبين الإنتاج الأدبي (القصص الروائي) بخاصة لدى "يوسف إدريس".

ويتأكد هذا التواكب في "العيب" المكتوبة عام ١٩٦٢ حيث يعالج خروج المرأة المثقفة إلى العمل بعد ثورة يوليو، خاصة شريحة (الموظفات) التي تدخل مصلحة (مجتمع) الرجال لأول مرة، ونظرة المجتمع القديم لها ولغيرها (أنهن يرتكبن "العيب الأكبر" ويعملن فلن يمانعن في مزاولة "العيوب الصغرى") (٣).

وقد حرص خلال الرواية "العيب" أن يعرض مسئولية "المرأة الجديدة" وقدرتها على تغيير القديم إذا ما ثبتت على القيم السديدة التي تعلمتها في سنوات دراستها وفي بيتها. وبالتالي حين يدين ضعفها وسلبياتها يعطي قيمة كبيرة للظرف الاجتماعي، ولكنه يدينه في الوقت نفسه.

لذلك نقول إن "العيب" و"الحرام" ثنائية تكشف عن التوجه الاجتماعي المبكر في روايات يوسف إدريس، وتكشف في الوقت نفسه عن توظيفه لكتاباته في إنشاء وتدعيم المجتمع الجديد بعد ثورة يوليو، بصرف النظر عن صواب أو خطأ ما حدث. وبذلك نلمح موقفًا ملتزمًا في الفن والمجتمع على السواء، يتأكد بالتحليل في ثنايا هذا البحث، وهو ما يعبر عنه على المستوى النقدي، بـ"وجهة النظر" التي تعني "فلسفة الروائي، أو موقفه الاجتماعي أو السياسي، أو غير ذلك من نواحي الحياة الإنسانية وقد تغني في أبسط صورها في مجال النقد الروائي: العلاقة بين المؤلف والراوي وموضوع الرواية" (٤)، لذلك نستطيع أن نقول إن ما يقدمه "إدريس" في رواياته وفي "العيب والحرام" بخاصة هو نوع من وجهة النظر، وهي مقولة فكرية بالضرورة تكشف عن قصدية في التوجه، وعن وعي يسبق النص، ويلحقه ومن ثم يساهم في التشكيل الفني والجمالي والفكري، لدى المبدع.

(٢)

و"العيب" و"الحرام" مقولتان تختزلان موقفًا اجتماعيًّا شعبيًّا يعني الوصف والقيمة في آن، أي حينما نطلق إحداهما فنحن نعني "الإدانة" ونصف "مَنْ" نطلق عليه أو "ما" نطلق عليه هذا الوصف بوصف يستتبع "الجزاء" و"العقاب" على خطأ، أو ذنب اقترفه ضد المجتمع وليس ضد نفسه فقط.

ولهذا صدر يوسف إدريس عنوان روايته "الحرام" بعنوان فرعي تفسيري هو "قصة خاطئة مصرية" كما حرص في "العيب" أن يبرز دور الشك والضعف النفسي الاجتماعي في ارتكاب جريمة الرشوة. وبالتالي فالروايتان قصتان لخاطئتين مصريتين "عزيزة في الحرام" و"سناء في العيب" والإشارة إلى خصوصية المكان "الجنسية" (المصرية) في الحالتين تعكس ما أشرنا إليه من المساهمة الواعية في تصحيح أوضاع المجتمع.

وعلى الرغم من كون الروايتين إدانتين (إحداهما) "مغلظة" (الحرام) والثانية "مخففة" (العيب) فإن يوسف إدريس يعرض – بذكاء ووعي أنواعًا من الحرام في الأولى، وأنواعًا من العيب في الثانية؛ ليكشف عن أن المجتمع شكلي يدين الظاهر "السفاح، والرشوة" ولا يستطيع أن يدين (السري) (الحب المحرم، الاعتداء الجنسي، استغلال العمال والفلاحين من قبل المقاول، السخرة، الزنا السري، أكل أموال الفلاحين.. إلخ لأنه ينبع من القوى الاجتماعية صاحبة السلطة والأمر والنهي وصاحبة رأس المال ومالكة لقمة العيش كما في "الحرام" أو من قبل الباشكاتب والمديرين وأصحاب القرار في المصلحة الحكومية كما في "العيب".

فيوسف إدريس يستوقف النظر، لنراجع مفهوم العيب والحرام حتى نتوقف لحظة ونناقش مفهومين اجتماعيين دينيين. وهو يكشف بذلك عن غفلة الظاهر، وخطورة الباطن السري الذي لم يصل إلى حيز معرفة الناس؛ إذ كم من جرائم الحرام تتم دون أن يدري بها أحد وتمر بلا عقاب، وكم من جرائم العيب تمر دون جزاء؛ لأنها مبررة ولا تقع تحت طائلة القانون، بل تقع في منطقة "الضمير الأخلاقي" الذي يملكه الفرد في غيبة المجتمع والرقيب.

وهو يستوقفنا ليقول: أي حرام وأي عيب، وأي جريمة إذا فقد مرتكبها الإرادة، وفرضت عليه ممن هو أقوى؟. هل الحرام والعيب حرام وعيب (عزيزة وسناء) أم حرام ابن قمرين (٥) المغتصب (الحرام) وعيب التخلي عن دفع مصروفات الأخ وحرمانه من التعليم؟(٦) أي: هل هو حرام وعيب الجبر أم حرام وعيب الحر المختار؟، بل هو الصراع المر بين الأخلاق و"لقمة العيش".

ويصل بنا "إدريس" إلى تخوم الظرف الاجتماعي القاهر و"الضرورة القاهرة" المتمثلة في "الاحتياج" المصاحب لـ"الضعف" الإنساني. وهي المعادلة المتكررة في روايات "إدريس" والتي تقول بأن البشر ثمرة الوضع السيئ "للمجتمع" (٧) أو أن "الظروف السيئة المحيطة بالبشر تؤدي إلى كافة أمراضهم الاجتماعية (٨). وهو في الوقت نفسه يعرض للصورة المضادة، كيف نتخلص من "العيب" ومن "الحرام"؟

(٣)

تمثل ثنائية "العيب والحرام" تناصًا روائيًا من نوع خاص. ففيها من عوامل التشابه والتشابك أكثر – مما فيها – من عوامل التمايز والانفصال حتى نكاد أن نقول إنها رواية واحدة تدور في مكانين متغايرين، ولكنهما تحملان هدفًا واحدًا، ومشكلة مشتركة، ونتائج واحدة في كلتيهما. فليست الرواية المزدوجة المتشكلة في العيب والحرام تمثل ثنائية ضدية بل هي ثنائية متجاوبة متناصة.

فقد توحد "العيب والحرام" في إهاب واحد، حيث بدا، "الظلم" وبدت الرشوة حرامًا وعيبًا في مقابل الحلال والمباح، فعلى لسان عزيزة بطلة الحرام يتوحد العيب مع الحرام في لحظة ضيق إذ "تضرب رأسها في الحائط وتقول "كنت عارفه إنه حرام وعيب" (٩).

كما يتوحد العيب والحرام في أكثر من موضع في "العيب" على لسان سناء "لما أموت أنا وأهلي من الجوع ما أقدرش أمد أيدي على حاجة حرام". (١٠) وهي عبارة تتجاوب مع تأنيب ضمير عزيزة بعد أن أخذت "زر البطاطة" من أرض الجاني.

لذلك يوجه الكاتب حديثه إلينا مباشرة ليوضح ارتباط قيم الحرام والحلال والعيب واللاعيب. يقوم المجتمع حيث يقول إنه من المهم جدًّا – إذن – حيث نتحدث عن أنفسنا وقيمنا والحرام والحلال والعيب واللاعيب، بالنسبة إلينا أن نضع في اعتبارنا أنها ستكون كذلك أيضًا بالنسبة لأبنائنا ومن بعدهم بالنسبة لأحفادنا" (١١) وبذلك يتعامل يوسف إدريس مع العيب والحرام على أنهما قيمتان كوجهي العملة أو كطرفي المقص، وكذلك فعل عند كتابة الروايتين اللتين تمثلان رواية واحدة مزدوجة.

ويتضح هذا الازدواج بل هذا التجاوب الفني في تلك العناصر التشكيلية والفنية في النصين:

فالروايتان تأخذان من "المرأة" بطلاً يكتشف من خلاله تصدع الشخصية نتيجة للضغط النفسي الاجتماعي الممارس من الرجل – خاصة – ضدها. فليس من قبيل المصادفة أن تكون البطلتان من النساء، بل من قبيل القصد؛ لأن المرأة في مجتمعنا تقاسي ضغوطًا مزدوجة من

المجتمع بعامة. ثم من محيط الأسرة وخاصة من الرجل (المضغوط أيضًا). فهي في الروايتين ترقب الخطيئة أو تقع عليها الخطيئة بسبب الرجل وبواسطة الرجل، حيث يطلب عبد الله زوج عزيزة زر البطاطة، وهو عاجز عن العمل أو الحماية. ويطلب أسامة مصاريف المدرسة من سناء وهو طفل قاصر، وفي الحالتين يعتدي الرجل (ابن قمرين، عبادة بك) على طهارة البطلة بالعنف في الأولى وبالحيلة في الثانية ثم تكون نتيجة الاعتداء (طفل من السفاح، وتصدع في الشخصية).

ويصمم الكاتب في الروايتين على أن يكون سبب المشكلة بسيطًا جدًّا فهو (زر بطاطة في القرية) وهو (عشرة جنيهات في المدينة) تكون نتيجته مأساوية تتصدع بسببه الشخصية.

كما تقف الظروف الاقتصادية السيئة – التي تجد الشخصية نفسها واقعة فيها – عاملاً فاعلاً للضغط على الشخصية تجعلها قابلة لكسر وتقبل ما لم تكن تقبله بدونها. ومن ثم يحول إدريس الشخصيتين البطلتين (عزيزة وسناء) إلى رمز يصور حال شريحة اجتماعية كاملة أو فئة اجتماعية كاملة (عمال التراحيل – الموظفين في الدولة).

وفي الروايتين يجعل الكاتب "الضياع" نهاية للبطلة حيث تموت الأولى وتنهار الثانية وتتحلل أخلاقها وتصل إلى حد "العبث"، على الرغم من التضحية التي تقدمها البطلتان لأسرتيهما؛ فقد كانتا مسئولتين عن تسيير حال الأسرة وتدبير لقمة العيش.

ولا يقف التناص بين "الحرام" و"العيب" عند هذه التشابهات العامة. إنما نجد بعض التجاوبات الجزئية اللافتة للنظر؛ فقد حمل "الظليلة" مكانًا مشتركًا – في النصين – لممارسة أو استقبال "الجناة" و"المدبرين". فظليلة الحرام تحتوي "الخولي" ويتم فيها بعض الممارسات المحرمة "كما أنها استقبلت عزيزة بعد انفضاح أمرها ثم "أقيمت ظليلة أخرى لعزيزة بجوار الترحيلة تمامًا". ونجد الظليلة الموارية لها في "العيب" ظليلة من دخان الشيش ورشفات أكواب الشاي (إذ استقر الرأي على أنها سناء) ما دامت قد عرفت أو خمنت فلا بد من إشراكها"[١٣] وبذلك تشترك الظليلة في النصين باحتواء الآثمين على الرغم من أن الأولى في القرية والثانية في المدينة.

وندرك من التشابهات أن الجماعة أو الشريحة موضوع الكتابة تعمل بلا أجر مناسب يكفي أسرتها؛ لذا تحتاج لوسائل أخرى غير مشروعة للكسب. وقد كانت وسائل الغرابوة (الترحيلة) أما عزيزة فقد أرادت أن "تستجدي" صاحب الأرض، في حين يتحول الموظفون في المدينة إلى الكسب غير المشروع بالرشوة. وليس ذلك لأن هذه الشخصيات غير نظيفة، بل بسبب ضغط الحياة؛ حيث نجد عزيزة زوجة وأمًا مخلصة لم تخن ولم تستسلم. فعلى الرغم من أن "عبد الله" لم يقربها من عمر ابنتهما زبيدة، والناس تعلم هذا "القتل عندها أهون من أن

يعرف عبد الله ويعرف الناس" (١٤) ثم نجد الشخصيات المرتشية في العيب، ذات أخلاق ظاهرة لنا فنجد "محمد أفندي راجل زي أولية الله تمام، وأعرف لك بعد كل ده قال إنه بيأخذ على كل استمارة جنيه معتبرها عيب، وكل حاجة، إنما يقول لك على رأيه هذه نقرة وهذه نقرة" (١٥). وهنا تدفع الظروف الشخصية إلى ثنائية متناقضة في السلوك والفكر، وتتوالى الثنائية نفسها تحت ضغط الحاجة؛ فنجد عم شكري يشرح لسناء "يا بنتي الأخلاق الكويسة حاجة وأكل العيش حاجة ثانية".

أكل العيش حتى بالسرقة؟

– يا بنتي أنتي لسه صغيرة ع البر/ ما شلتيش هم المسئولية. لما تكوني مسئولة عن جيش زي اللي أنا مسئول عنه" مش ح تسميها سرقة أبدًا أنا بأسرق مين؟

– المواطنين.

– دول أغنيا وأنا ما باخدش غصب عنهم، هم اللي بيدفعوا من نفسهم.

– يبقى الحكومة.

– الحكومة خسرانة إيه؟ (١٦)

كذلك نجد الباشكاتب رجلاً مصليًا وأبًا ودودًا، وهو رئيس مكتب سناء يفهمها الوضع بالطريقة نفسها.

ولذلك نجد سناء "البنت القنزوحة بتاعة التراخيص" (١٧) تتحول إلى مرتشية، في النهاية، وتتحمل وزر الثنائية الأخلاقية التي أصابت كل من حولها، وكانت هذه الثنائية وعبؤها المرير، تتوازى مع الطفل غير الشرعي لدى عزيزة في الحرام.

وبذلك لا فرق بين عامل ترحيلة وموظف في مصلحة حكومية، لأن الاثنين – تحت الضرورة – يلجآن إلى فصل الأخلاق عن السلوك، ومن هنا تكون "العلة الاقتصادية" هي علة العلل، ويتحول "كيس النقود" إلى محرك للعالم وتلتقي عند الحاجة إرادة الشخصية حتى يوضع "الله" و"الشيطان" في "ثنائية". واحد يقول "لا يعلم الغيب سوى الله يا جماعة، ورد عليه آخر الشيطان شاطر يا جماعة" (١٨). وقس على ذلك ثنائيات: المالك والأجير، المدير والموظف والغرابوة، وأهل التفتيش والحرام، الصمت وشق الصمت بالجريمة، النية الحسنة والعمل الآثم إلخ. ما يجعل منفعة "المال" لقهر ضرورة الفقر عند شخصيات يوسف إدريس في العيب والحرام تجعل من الرشوة "قيمة استعمالية نفعية" تتجسد، شأنها شأن البضاعة في أناس أحاد يقومون بالوظيفة نفسها إذ "إن منفعة الشيء تجعله قيمة استعمالية. ولكن هذه المنفعة ليست معلقة في الهواء، فهي مشروطة بخصائص جسد البضاعة ولا توجد بدون هذا الأخير (١٩).

وبذلك يرد يوسف إدريس الثنائيات المتضادة في العلاقات الإنسانية وفي الشخصية إلى هذا العامل الاقتصادي المادي فقط. أي أنه يتعامل مع الإنسان كالبضائع؛ مما يجعله يرد التصرفات والسلوك والانفعالات إلى هذا المبدأ عاجلاً من طاقات الإنسان الذهنية معيناً على التبرير لارتكاب الإثم. وهنا يتحول القانون الاقتصادي إلى ضرورة قاهرة تحتاج إلى من يقهرها.

وهذا ما حدا بأحد الباحثين [٢٠] إلى أن يأخذ على روايات إدريس الإطلاق والتعميم وجعل الأحداث القصصية مبررات للمقولة الأساسية التي لم تتغير عن الضرورة وقهر الضرورة. لذلك فهو يدخل بقانون سابق إلى سلوك الشخصية. ولكننا لا ننسى فنية يوسف إدريس وصدقه الفني وحرصه الشديد على إمتاع العقل والنفس بسرده وقصه ولغته، أعني بالتشكيل الجمالي المتميز الذي يضعه في مصاف أكبر الكتاب في عالمنا المعاصر. وهو ما سوف نشير إليه في الصفحات التالية.

(٤)

ينهزم الإنسان أمام قهر الواقع الاجتماعي، وبصورة مأساوية لم يخفف منها إلا تلك النهاية (الشعبية) التي يمكن أن نجدها في الحكاية الشعبية، أعني أن تتحول عزيزة (من خلال شجرة الصفصاف التي لم يتبق غيرها من الترحيلة ومن الغرابوة) إلى "رمز شعبي مبارك" إذ كل ما تبقى منهم ومنها شجرة صفصاف قائمة إلى الآن جانب الخليج الذي لم يغيره الزمن، يقال إنها نمت من العود الذي استخلصوه من بين أسنان عزيزة بعد موتها، فطمس في الطين ونبت وكان أن أصبح تلك الشجرة، وأغرب شيء أن الناس لا يزالون يعتبرونها إلى الآن، شجرة مبروكة وأوراقها لا تزل مشهورة بين نساء المنطقة كدواء أكيد، مجرب لعلاج عدم الحمل) [٢١].

وهي إشارة لسلوك شعبي يحول اليأس في القرية إلى أمل بتلك الممارسات الطقوسية وبهذه المعتقدات الشعبية. خاصة وأن رغبة النساء في الحمل تجعلهن يتباركن بشجرة كانت يومًا غصنًا بين أسنانه خاطئة. وبذلك يحول إدريس (ألان)، روايته إلى نهايته أسطورية خرافية لا تتناقض بالقطع مع سلوك القرويين في الحرام "إذ" كما يقول سبنس "في تعريفه للحكاية الشعبية أنها يمكن أن تكون من أصل أسطوري" وكما يوضح لورد رجلان في موضع آخر عن الأسطورة "أن الأسطورة جنس حكائي يرتبط بشعيرة هي ما نراه في نهاية رواية الحرام، أعني أخذ أوراق الشجرة المبروكة لعلاج عدم الحمل. وهذا يدفعنا لسؤال: هل أراد

يوسف إدريس أن يحول رؤيته المأسوية لمصير البطلة إلى نهاية سعيدة كما تنتهي الحكايات الشعبية؟ ليكافئ عزيزة على صبرها؟

وبالرؤية نفسها – المأساوية الشعبية – يكشف إدريس عن دور صغار العمال في المصلحة الحكومية كمفتاح للعلاقة بين الراشي والمرتشي "الكبيرين" بل يكشف تحكمهم في العلاقات الرسمية. وهو بذلك يكشف عن علاقة طفيلية غير شرعية تؤدي إلى إثم الرشوة في العيب وبتبرير شائع، له تاريخ طويل بين الشرائح الاجتماعية والشعبية منها بخاصة لإنجاز الأعمال لدى السلطات حتى تحولت الرشوة لسلوك شعبي تلقائي في هذا الوضع؛ حيث تتحدد العلاقات من خلال هذه الشريحة الشعبية أيضًا داخل المصلحة الحكومية "ولهذا نقول: إن الكاتب ينظر إلى الجريمة (في الحرام والعيب) نظرة جماعية؛ إذ يذوب الفرد رغم إخلاصه أو نقائه في بوتقة الجماعة على الرغم من الخلاف الطبقي القائم بين الثنائيات التي أشرنا إليها من قبل، وهنا "تبدو رؤية العالم حلقة وسيطة بين الطبقة الاجتماعية والأعمال الأدبية؛ فالطبقة تعبر من خلال رؤيتها للعالم، وهذه الرؤية تعبر عن نفسها عبر العمل الأدبي" [٢٣] الذي كتبه يوسف إدريس حسب ما أسميناه من قبل "وجهة النظر في الرواية" وهي وجهة نظر جماعية لا تعترف بالفرد" وعلى الرغم من أن الكاتب – هنا يحاول أن يكون صوت الجماعة – وإن لم يكن واحدًا منها – فقد وفق في أن يكون صوتها والناطق باسمها. ولا عجب في ذلك لأنه ليس شرطًا أن تخرج كل طبقة المثقفين من خلالها منها.

وقد تجلى ذلك في لغة النصين، حيث التزم الكاتب في سرده وفي الغالب – بالفصحى وترك مادة الحوار إلى العامية في النصين. كما توضح من النماذج التي استشهدنا بها – على سبيل المثال من الروايتين "فكانت اللغة ودرجاتها واستعمالاتها انعكاسًا أمينًا لهذا الموقف الفكري.

(٥)

التزم يوسف إدريس بالفصحى في لغة السرد وهو اتفاق عام بين الأدباء؛ لأن السرد يمثل صوت المبدع "ولكن في (الحرام) ملامح خاصة لهذه الفصحى؛ إذ حاول منذ اللحظة الأولى للسرد أن يرهص بالحدث القادم بل بالنهاية المتوقعة. فمن البداية يصف سكون القرية بـ"سكون جليل مهيب تتردد حتى أدق الكائنات في خدشه "لم يكن يجرؤ على خدشه إلا نصف كرة أبيض كان يغوص في ماء الترعة" ثم يصف عبد المطلب (مكتشف الطفل الميت) "على بطن الذراع اليمنى وَشْم فتاة ممسكة سيفًا" [٢٤] فنجد تلك الإشارات الرامزة عن (السكون – الخدش – نصف الكرة – الغوص – الفتاة – السيف) وهي تعبيرات دالة على ما سوف يحدث

"وهو يخاطبنا برموزها المتوارثة ويحمله موقفه في شق الصمت (عند بيان الجريمة) والرمز الجنسي لنصف الكرة والغوص ثم أمنيته بفتاة تمسك سيفاً تدافع عن نفسها وعن حياتها "وهي بالقطع تعبيرات رمزية تعطي للسرد أهمية التنبؤ بما سيجري بطرف خفي لمن يريد التعمق في هذه اللغة".

ولا يقف السرد عند هذه الرموز بل نراه في كل مناسبة واضعًا (الشمس) كميقات للزمان والمكان والحالة في أكثر من عشرين موضعًا من الرواية (الحرام) منذ نهاية الفصل الأول ص ١١ من الرواية حتى آخرها "مما حولها إلى رمز عام داخل (السرد) يستقطب رغبة الاستيضاح والبيان والإشراق، الذي توازى في الخاتمة مع التغيرات التي طرأت على عمال الترحيلة وعلى الغرابوة "وقد كانت ملاذ الكاتب في كثير من المقاطع ليتضاد مع الليل/ المظلم، وكأنه يقول في كل مناسبة متى تشرق الشمس ويتغير هذا الوضع الظالم.

فإذا ما انتقلنا إلى (الحوار) وجدناه حريصًا في بعض المواضع على تسمية الأشياء بمسمياتها المستعملة في الحياة العامة. وحتى حين يسجل جملة الحوار فهو حريص على أن يفصح قدر الإمكان، ويحطها كما تلفظ من الشخصية في الواقع "فعلى سبيل المثال تقول الشخصية:

- الأنفار كلهم (موجودين) يا عرفه؟

- علي الحرام بالثلاثة من بيتي كلهم (موجودين) ص ٤ إذ نلاحظ أن كلمة (موجودين) مفارقة لموقعها النحوي الذي يستلزم الرفع ولكن السياق استلزم كسر النحو لتتسق اللغة مع الشخصية في حين تجده في (الرد) على السؤال السابق حريصًا على كتابة (بالثلاثة) بالثاء وليس بالتاء.

وقد يفعل العكس أعني قد يستخدم العامية في السرد الفصيح؛ لأنها تتسق مع الوصف والحال المطلوبين، كما في قوله "غير أنه حين بربش بعينيه" ص ٦، حيث يضع "بربش" في سياق الوصف مصورة لما يريد.

ويعني ذلك أن يوسف إدريس لا يلتزم إلا بقاعدة الصدق مع تصوير الحالة بصرف النظر عن مخالفة النحو أو الصرف اللغوي في ضبط كلماته معجميًّا وهي حالة دالة على ما يرنو إليه من واقعية اللغة مع واقعية الشخصية والموقف.

مما يجعلنا نقول إنها لغة يوسف إدريس الخاصة والمميزة لاتجاهه الفكري ومن ثم اللغوي.

وقد صنع الصنيع نفسه مع لغة (العيب)؛ إذ نراه في السرد مثلاً (وهو فصيح) يستخدم تعبيرًا معكوسًا لا نتوقعه إنما نراه دالاً على انقلاب الأوضاع أي: كيف نرى الشك شعاعًا إلا عند يوسف إدريس، وفي هذا السياق بالذات يقول في السرد:

"والشك هذا الشعاع الخفي الذي لا يمكن إذا تسلط أن تصمد له أقوى الحقائق. "لم يلبث أن اجتاح كل آراء سناء". ص ١١٠.

حيث نرى الشك شعاعًا لأنه أخرجها من ضيق الفقر إلى سهولة الحياة بعد الحصول على الرشوة، ونلاحظ أيضًا في هذا السياق العلاقة بين (الشعاع) و(سناء) حيث يعودان إلى دلالة متقاربة للضوء. وهي بلا شك جمل تلقائية مصورة – بدقة – لهذه العلاقة المعكوسة بين (الشك المظلم: الشعاع المنير) و(سناء المضيئة التي تحولت إلى مرتشية خفية كالشك بالضبط).

أما في الحوار، فهو ينوع بين تراكيب مختلفة – تدل أحيانًا على خصوصية المتحدث؛ إذ ربما تحدد لهجته انتماءه أو بلده، كما في لغة محمد أفندي:

"هادي نقرة يا ولد عمي وهادي نقرة" ص ٨١.

وما تحمله من ظلال دلالية عربية مكتوبة بالعامية".

وغير هذه الأمثلة في العيب والحرام كثيرة، لكننا نقف عند الظواهر العامة راصدين لها، وبالطبع فالتفاصيل محشودة بين ثنايا الروايتين.

وفي الختام نقول إن العيب والحرام رواية واحدة مزدوجة دالة على موقف الكاتب من قهر الضرورة، لكنها أيضًا دالة على التشابه النفسي والتوظيفي. ولكننا – أيضًا في هذا المقال – نقتصر على بيان "العيب والحرام وقهر الضرورة" لأن نصوص يوسف إدريس تحتاج لوقفات متعددة الزوايا والنظرات.

الهـــوامــش

١- طارق البشري، الديمقراطية ونظام ٢٣ يوليو، مؤسسة الأبحاث العربية ط أولى، ١٩٨٧، ص ٥٧. وقد نقل "البشري" قول البغدادي من: مذكرات عبد اللطيف البغدادي جـ ١ المكتب المصري الحديث، القاهرة، ١٩٧٧ م ص١٢.

٢- يوسف إدريس، الحرام، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٨ م، ص ١٦٤.

٣- يوسف إدريس، العيب، الكتاب الذهبي، روز اليوسف، ط ١ العدد ١٠٢ القاهرة، ١٩٦٢ ص ٧٨.

٤- إنجيل بطرس سمعان، وجهة النظر في الرواية المصرية، مجلة فصول جـ٢ ع ٢، مارس ١٩٨٢، ص ١٠٣.

٥- إدريس، الحرام ص ١٠٤.

٦- إدريس، العيب، ص ٢٨ – ٢٩.

٧- غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية، منشورات دار الآفاق الجديدة بيروت، ط ٣، ١٩٧٨، ص ٢٤٦.

٨- نفسه، ص ٢٥٢.

٩- الحرام، ص ١٠٨.

١٠- العيب، ص ٦٣.

١١- العيب، ص ١٠٧، ويلاحظ في هذا السياق أن "الحرام قيمة دينية اجتماعية، في حين تقتصر قيمة "العيب" على درجة أقل إثمًا من الحرام؛ إذ ترتبط بمواصفات اجتماعية تتفق عليها الجماعة بصورة ضعفية تمثل وعيًا ضمنيًّا بمخالفة الجماعة؛ لذلك فعقابها يرتبط بحرمان الغائب من احترام الجماعة ومودتها، في حين يرتبط الحرام بأصل أو نص ديني – غالبًا – في الممارسات اليومية للجماعة؛ لذلك وضع إدريس الحرام للقرية والعيب للمدينة.

١٢- الحرام، ص ١٤٤.

١٣- العيب، ص ٤٧، نلاحظ أنهم سيقرءون الفاتحة على الاتفاق ص ٦٥ مما يؤكد ثنائية السلوك والفكر عند شخصيات النصين.

١٤- الحرام، ص ١٠٥.

١٥- العيب، ص ٨١.

١٦- العيب، ص ٦٣.

١٧- العيب، ص ٧٣.

١٨- الحرام، ص ٢٨.

١٩- كارل ماركس، رأس المال، مج ١ جـ ١، دار التقدم موسكو ١٩٨٥ ص ٥٤.

وانظر في هذا السياق ص ٧٢ من الكتاب نفسه حيث يؤكد ماركس "أن البضائع لا تملك قيمة إلا بقدر ما هي تعبير عن الوحدة الاجتماعية عينها، ألا وهي العمل البشري وأن قيمتها يقود – كذلك – طابع اجتماعي، لا أن تصبح مفهومًا لنا، إنه لا يمكن لها أن تتجلى إلا من خلال العلاقة الاجتماعية بين بضاعة وأخرى، وفي الحقيقة فإننا ننطلق من القيمة التبادلية أو العلاقة التبادلية للبضائع بغية التعويل على القيمة الكامنة فيها "ومن هنا ينطبق هذا الكلام على العلاقة بين الرشوة (المال) وبين الترخيص في العيب، بصرف النظر عن القيمة الأخلاقية التي بررتها الشخصيات في كل موضع ثم بين (زر البطاطة – الحاجة) وبين الجنس كمقابل نفعي من وجهة نظر ابن قمرين على الرغم من أنه يصرح بذلك بل عبر عنه بسلوكه؛ وهذا ما جعل دور العقل دور المبرر بتأكيد المقولة الاقتصادية السياسية؛ لذلك نستطيع أن نقول إن شخصية سناء شخصية ذهنية مصنوعة في حين تقف شخصية عزيزة طبيعية تلقائية مثلها مثل الطبيعة المفتوحة البدائية أمامها، كما تبدو سناء شخصية مصنوعة مثل حياة المدينة المصنوعة الملتوية التي استخدمت علمها وثقافتها في تبرير الجريمة (انظر من ١١٠، ص ١١٩، ص ١٢٠ من العيب).

٢٠- راجع، فصل فلسفة الحرام عند يوسف إدريس في المرجع السابق، غالي شكري، أزمة الجنس في القصة العربية.

٢١- يوسف إدريس، نهاية رواية الحرام.

22- LORD RAGLAN THE HERO, NEW AMERICAN LIBRARY, NEWYROK, 1979.

٢٣- جمال شحيد، في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد للطباعة والنـــشر، الطبعـــة الأولى ١٩٨٢، ص ٦٧.

٢٤- الحرام، ص ٥.

الرواية المعاصرة ومحاكمة التاريخ

محاكمة التاريخ وإدانة الواقع
قراءة لرواية ١٩٥٢لجميل عطية إبراهيم

(١)

استفاد (جميل عطية إبراهيم) من إبداعاته السابقة، في الغوص إلى أعماق بعيدة في الشخصيات التي يحللها ويختبرها في سياق اجتماعي وسياسي. فيحلل بذلك أفقًا تاريخيًّا للحاضر، بالارتداد إلى الماضي، تمهيدًا لنقد الحاضر، وتلمس المستقبل. وهو في هذا السياق، يستخدم الشخصيات النموذج، القادرة على تجاوز حقيقتها الآنية، إلى حقيقة أكثر ديمومة واتساعًا.

فعل جميل عطية إبراهيم ذلك في أعماله السابقة على روايته الأخيرة (١٩٥٢)، فكانت تمهيدًا وتدريبًا فنيًّا ظهر تأثيره على تقنية هذه الرواية المتميزة؛ لذلك، كانت نتاجاته خلال حقبة ربع القرن الماضي، وهي: (الحداد يليق بالأصدقاء)، و(أصيلا)، و(البحر ليس بملآن)، و(النزول إلى البحر)، محاولة جادة للجولان في التاريخ المصري الحديث والتدريب على تعمق في فهم السياسة المصرية.

ثم جاءت روايته (١٩٥٢) تتويجًا لهذا الجولان، فقد حدد (جميل) سنة محددة، و"عزبة" محددة/ واتخذهما (زمانًا ومكانًا) نموذجين لمصر في عام ثورة يوليو ١٩٥٢، كذلك اختار شرائح اجتماعية متعددة، ومتوازنة لاختبارها في مناخ الغليان الذي سبق ثورة يوليو (١٩٥٢)، بل اتخذ من علاقات هذه الشخصيات في مراتبها الاجتماعية (الهراركية) وسيلة للرجوع بالزمان إلى أول القرن العشرين، والرجوع بالمكان إلى أماكن أوسع تشمل تركيا وإيران وفرنسا وسويسرا ومصر.

وقد حاول الكاتب – وهو من مواليد الجيزة في ٧ أغسطس ١٩٣٧ – أن يستفيد من فهمه لمسقط رأسه (الجيزة)، ولتاريخ مصر من خلال عزبة عويس باشا، فقد كان دائمًا ما يبدأ الحديث عن تطورات السياسة المصرية، ابتداء من قبول معاهدة (١٩٣٦) حتى رفضها (١٩٥١) على لسان زعيم الأمة مصطفى النحاس، ذلك (لرمز) الشعبي الذي مثل قطبا لمعاداة القصر في سياسة التبعية للإنجليز. ومن ثم كانت البداية موفقة في تتبع عناصر الصراع الاجتماعي والسياسي الشعبي، على مختلف المستويات، ومن ثم أيضًا كان حريق القاهرة نهاية لصراع هذه العناصر، ونهاية لمشاهد الرواية التي أعقبت مشهد حريق القاهرة، بمشهد قيام حركة الجيش، واختفاء عناصر الصراع الجديد الذي حلت فيه الولايات المتحدة الأمريكية

طرفًا بديلاً في توجيه دفة الصراع النهائي ضد الإنجليز، كما يكشف خلافًا واضحًا بين ما قامت الثورة من أجله، وما وصلت إليه من صدام مع القوى الاجتماعية التي ساعدتها – منذ البداية – على تحقيق النصر على عدوها.

وكان من المثير أن تنتهي الرواية بمنشورات ضد قيادة الثورة، وبمشهد ضرب النار في صحراء مصر الجديدة حيث "أعد طابورًا مسلحًا لضرب النار في صحراء مصر الجديدة، وطلب من عباس أبو حميدة أن يسير عدة خطوات، وانطلقت حوله الأعيرة النارية من كل جانب وعباس أبو حميدة يتابع سيره في ثبات وثقة، وبعده التفت إليه قائلاً:

– يا عرفة بك، أنت لن تقتلني وأنا لن أعترف.. ص ٢٦٣ موجهًا الكلام لليوزباشي أنور عرفة، أحد ضباط الأمن.

وتنتهي الرواية بمشهد مطاردة المعارضة السياسية من حركة الجيش، وكأن الأمر لم يتغير، بل كأن الملك والباشوات قد رحلوا ليحل محلهم ضباط فقط، وبذلك يرد المشهد الأخير بمواقفه المتعددة، على المشهد الأول، مشهد (صندوق الدنيا)، وقول العجوز وهو يدير شريط الصور الملونة:

"فصعد الأمير بهريز بن شهرمان، إلى القلعة، في مائة من الفرسان راكبي الخيول، وقتل السلطان، واستولى على جواريه، وغلمانه وتسلطن مائة عام ص ٨.

هنا نجد التوازي (الرمزي) بين ما فعلته شخصيات صندوق الدنيا، وما فعلته حركة الجيش على لسان الكاتب فبعد أن اصطاد (الأمير) القرد المسحور، وخرج مارد من بطنه يطلب من الأمير أن ينقذه من العذاب، أوصاه المارد أن يحصل على مال قارون وكنوزه إذا ذهب إلى القلعة، وقتل السلطان، وتسلطن.

ولهذا يأتي حديث الراوي/ الكاتب بعد ذلك (ومنذ إلغاء المعاهدة) يقول الراوي، وهو يدير صندوق الدنيا: اللي بنى مصر كان في الأصل فدائي، واصطاد رفعت مصطفى النحاس باشا القرد المسحور.. قال له رفعت الباشا مصطفى النحاس باشا:

– ايتني بأسلحة لمحاربة الإنجليز، فغاب المارد الجني قليلاً ثم عاد قائلاً:

– أتيتك بأسلحة يا رفعة الباشا، فقم إلى القناة وأخرج الإنجليز بإذنه تعالى.. ص ٨.

نقول – إذن – إن (جميل عطية إبراهيم) يقدم إلينا رواية مصرية من حيث الزمان والمكان والشخصية، ولكن من زاوية رؤية جدلية معارضة، تنتهي بحركة الجيش، لكنها لا زالت توجه إليها النقدات، في ظرف، مر فيه ٣٨ سنة على قيام هذه الثورة/ الحركة، وأبعد كل رجالها عن السلطة.

ونستطيع القول بأن الكاتب يقدم إلينا رواية مزيجًا من الرواية السياسية والتاريخية والرواية الذاتية التي تلتقط نقطة (في الزمان والمكان والإنسان) لتؤرخ لحياتها الخاصة (١٩٣٦ – ١٩٥٢ – ١٩٩٠) من خلال تحليل ما يحيط بهذا التاريخ من ملابسات اجتماعية سياسية ونفسية.

(٢)

تزدحم شخصيات هذه الرواية بالشخصيات الممثلة لشرائح اجتماعية متعددة، ممثلة لطبقات شعبية، وأرستقراطية، وطبقات متوسطة، وقد أكثر الكاتب من عدد الشخصيات، حتى ازدحمت المشاهد بالأسماء المشاركة في الحدث، وفي الحوار، فلدينا شخصيات القصر، قصر الملك وقصر عويس باشا، ثم لدينا شخصيات من عزبة عويس باشا: منهم من يعمل في معيته مباشرة كالموظفين، والأجراء والخدم "ثم لدينا شخصيات الفلاحين وعلى رأسهم عمدة عزبة عويس باشا، وبعض المثقفين، والعقلاء.

ثم هناك من الشخصيات التي تذكر باسمها فقط/ ومنها الشخصيات التي تمثل المحتل الأجنبي، في صورة جنود الاحتلال وقوادهم ثم أهلهم وذويهم وأصدقائهم.

إننا أمام خريطة معقدة من الشخصيات: بعضها محوري، يقوم بدور جوهري في الصراع الدرامي والاجتماعي، وبعضها شخصيات غير محورية؛ تأتي لبيان مظهر من المظاهر الاجتماعية، أو صفة من الصفات النفسية. وكل هذا يعكس رغبة الكاتب في التصوير الواقعي، الذي يكاد يمثل كل الشرائح المطلوبة، والموجودة في آن واحد، ويعكس ذلك قدرة فنية على تحريك كل هذه الشخصيات في مكان الحدث.

وتبدأ العلاقات الاجتماعية السياسية بالملك الذي يحكم البلاد بمساعدة الإنجليز، الذين ورثوا الأتراك في حكم مصر، في وقت نمت فيه قوة أجنبية أخرى، تحاول جذب الأرض من تحت أرجل الجميع، وهي القوة الأمريكية، التي لم تكن تجد مكانًا لها فيما بين الحربين إلا عن طريق التشدق بالحريات، وإنشاء جمعيات الصداقة مع الشعوب العربية، والاتفاق مع الباشوات في تنظيم صفوفهم ليحلوا محل الإنجليز والأتراك جميعًا.

ولهذا كان على الملك – كما توضح الرواية – أن يعمق علاقته بطبقة الباشوات، خاصة الباشوات العسكريين. أصحاب الأملاك الزراعية والمنشآت الصناعية، وأصحاب المشروعات التجارية، وهي الطبقة التي كانت تحاول تملك مصادر الثروة في البلاد. ولذلك تعمقت الصلات بين الملك فاروق وعويس باشا، فقد كان الملك يزوره طلبًا للاستجمام، وفي الوقت نفسه يقدم الباشا قرابين الصداقة إلى الملك، بامتلاك العزبة وما عليها، والسيطرة على

فكرها ونشاطها الاجتماعي، وجعلها عزبة خاضعة لجلالته، ومن هنا كان عليه القضاء على كل الجهات المعارضة لسياسة الملك. وقد سخر الكاتب من هذه العلاقة بأن جعل هذه العزبة مركزًا للنشاط السياسي السري والمضاد لسلطات الملك والإنجليز. بل خرجت منها القوى الاجتماعية التي ساعدت على الإطاحة به وبجلالته. ثم وقفت هذه القوى ضد انحراف الثورة عن الخط الذي حلم به المناضلون (عباس أبو حميدة، أوديب ورفاقها في بقية العزب والقرى والمدن).

ولذا فقد انتهت الرواية بالإطاحة بالملك. وبعويس باشا، ثم كان الهجوم على الثورة، ومحاولة القيام بثورة مضادة. ثم الإطاحة بالثورة المضادة.

ولهذا يصبح قصر الملك ممثلاً لقمة السلطة، ويصبح قصر عويس باشا ممثلاً لوسائط السلطة في القرى والمدن، ثم يوضح الكاتب بحسه التاريخي السياسي أن هذه القصور لم تكن كلها منحازة إلى الملك، فقصر عويس باشا (ابن علي محمد البكباشي) تتمثل فيه علاقات مختلفة المواقف تجاه القصر الكبير، والصغير، حيث نجد زوج عويس باشا (الأميرة شويكار رفقي خورشيد) ابنة رفقي خورشيد أحد مساعدي الخديو عباس حلمي الثاني، تتصرف كوالدها المحب للشعب المصري، فهي تتبرع ولكنها في الوقت نفسه أصيبت بالعقم بعد إنجابها لـ(جويدان). ثم هي تعاني من هجر عويس باشا لها، فقد انشغل بحب (علية سيف النصر). ثم بحب الإنجليزية (مارجريت سنكلير). ولهذا تتعطش (شويكار) بقلبها لحنان الباشا المشغول عنها مثل تعطش قرية عويس باشا للنور والمياه النقية ومصنع المعلبات، وشفاء نفوسة بنت الشامي من (الجرب)، حتى تتبدل (عتمة) الحياة إلى (النور).

أما ابنته (جويدان)، فهي سليلة هذه الشجرة العسكرية الحاكمة، من ناحية جديها، ولكنها تميل إلى صفات والدها، وجدتها لأبيها، فهي متسلطة مثلهما، مدخنة مثلهما، تعبث بقلوب من يحبها من أبناء الفلاحين، وتسهم إسهام الغرباء في الحياة، وكأنها واحدة من بنات الإنجليز أو الأمريكيين أو الفرنسيين.

وتشترك (جويدان) مع أبناء الجاليات الأجنبية في السخرية من المصريين، وجعلهم كفئران التجارب، تقيم عليهم الدراسات والبحوث لكلية الطب حتى تحصل على شهادتها. ويعرض الكاتب علاقة جويدان ببنات الجاليات في موقف لعبة (الجَبّ)، وهي عملية لختان وخصاء الرجل المصري (ص ١٥١)، ثم نكتشف (ص ١٥٧) أن الأستاذ الإنجليزي يناقشهن "أربع فتيات يغتصبن رجلاً ناقص الرجولة.. لم تحتمل أعصاب الأميرة جويدان إهانات الأستاذ ماكلين القاسية لها، فها هو يتهمها هي وزميلاتها بالفحش، وأين؟ في قصر والدها اللواء عويس. وإذا كان جلد والدها لابن السقا قد أساء إليها وأتلف أعصابها، فها هي توجه

إهانات قاسية لها. سخر والدها منها عندما أخبرته بأنها تود تسجيل (أغانٍ شعبية للفلاحين). وحذرها من هذه الدعوات المشبوهة، التي تسعى إلى تقويض أركان المجتمع، ولكنها لم تقتنع برأيه، ودعت زميلاتها إلى العزبة، وقدمت إليهن (أبيس) و(عكاشة) المغنواتي. وها هي ذي النتيجة: عراهن الأستاذ ماكلين، وهربت رفيقتها (جولي) من الحلقة مذعورة وقد اعترفت بشذوذها، و(مارتا) لا يضيرها التصريح بعلاقاتها مع الرجال، و(ميلي) تفخر بتجاربها المثيرة مع الفرسان أقوياء البنية، فلا ينالها إلا فارس حقيقي على ظهر حصان جامح، كل منهن لها نزواتها، فدورها الوحيد هو دور القوادة.."، مثل دور والدها بالنسبة للملك، ومثل دور الملك بالنسبة للإنجليز. وبهذا تخرج (جويدان) صورة أبيها وجدتها، بعيدة عن ملامح أمها وجدها وجدتها لأمها، لذلك تسببت في جلد ابن السقا، من ناحية، وضياع (زهية) من الناحية الأخرى، وهو ما يعني احتقار كل ما هو مصري، وشعبي، ووطني، وهو ما يجعل عويس باشا مثلاً يسير خلف (بولي) عند مقابلة الملك (ص ٢٩).

لهذا كانت الأميرة شويكار تقوم بدور ثانوي في مشهد (الجب)، في حين تستمر الأميرة جويدان في غيها مع البنات الأجنبيات، أما جدة عويس باشا (فاطمة هانم زادة) فهي واحدة من التركيات، تقوم بتوجيه عويس باشا في صلاته مع القصر (ص ٣٧)، وهي تعي التوازنات السياسية القائمة بين أسرة شاه إيران والباب العالي وملك مصر، فهي تعلم أن "هذه السجادة العجمي أخذتها إليها الأميرة فوزية "لما كانت زوجة للشاة، وظلت تزين جدار البهو حتى طلاقها منه"، فرأى زوجها أن يفرشها على الأرض. وقد أيدته جدته فاطمة هانم زادة قائلة: إن الشاة لن يأتي ثانية إلى مصر ليغضب من دوس هديته بالأقدام لكنها في قرارة نفسها كانت تدرك أن إزاحة السجادة عن الجدار ووضعها على الأرض سوف يسعد جلالة الملك فاروق" (ص ٣٧)، ويجب أن يرتبط بحماة العرش الإنجليز.

وهذا ما جعل موسى باشا، كالملك فاروق، كجدته فاطمة هانم، يسعى إلى تدمير حزب الوفد، والتغلب على النحاس باشا، وإيقاف حرب القنال، والقضاء على المناضلين، وتشديد قبضة الحاكم على البلاد، باستخدام البطش السياسي والعسكري؛ ولذلك فإنه يستخدم (الكرباج) في التعامل (مع جنس مصري فلاح).

أما من يدخل قصر عويس باشا "فهو من قبيل الخدم لهؤلاء السادة والسيدات، وبنية العلاقات داخل القصر" هذا، نموذج لعلاقة قصر الملك بالباشوات، والمصريين عامة.

كذلك تتحكم علاقة الباشا بعلية سيف النصر، ومارجريت سنكلير، في حكم البلاد، وفي تعرية هذا الباشا وبيان ضآلته، مثله مثل الموظفين المقلدين له، كعبد الواحد أفندي (سكرتيره) وهو شاذ ص ٣٤. وقطامش كاتب العزبة.

وعلى الجانب الشعبي نرى علاقات الفلاحين والسكان جميعًا، على الطرف الثاني من القصر الذي يفصله "ترعة" عن مساكن العزبة الشعبية. فعلى رأس الفلاحين/ العزبة يقف (العمدة) حمادة أبو جبل، وهو تابع للباشا، مشغول بما يريده الباشا عن واجباته نحو أسرته، وخاصة زوجه التي ضرب (الجرب) بين فخذيها وإبطيها، بل يضاجعها – برغم ذلك – دون التفكير في علاجها، وهو ما أعطى لستهم مسحة رمزية، حيث تتوازى، في هذا السياق، مع (الوطن) المصاب بداء (الاحتلال) تحت إمرة (عمدة – ملك) خاضع مشغول. وزاد من مساحة الرمز هذه أن الكاتب جعل من (عكاشة المغنواتي) البطل الذي سيشهد في (القنال) معالجًا لستهم، بل جعلها تعالج على يد الدكتورة صباح (أوديت) المناضلة المختبئة من السلطة في عزبة عويس فيما بعد، ويجعلها الوحيدة القادرة على تشخيص مرضها ووصف علاجها.

أما ابن عم ستهم (عباس أبو حميدة) فهو الموازي الرمزي لعباس حلمي الثاني، كما كان والد عويس باشا موازيًا للخديو عباس حلمي الأول، وعباس أبو حميدة، هو قائد التنظيم السري في عزبة الباشا عويس، والذي قاد تجنيد الرجال لحرب الإنجليز ثم حرب الملك والوقوف ضد انحراف الثورة.

وتبقى شريحة هامشية يقع عليها الظلم أكثر من غيرها، على رأسها (أبو جعفر) شيخ الخفر؛ فقد كان وسيلة من وسائل السيطرة على العزبة، وفي الوقت نفسه تعبث به رسل القصر، فقد تركه عبد الواحد أفندي، وقطامش. وعكاشة المغني، "يجري خلف الكاريته".

وتأتي شخصية السقا الضعيف، وشخصية كرامة المُضَحَّى به، ثم زهية التي أعطته نفسها لينسى (الكرباج) وتحمل منه في لحظة العطاء بينما قلبه معلق بالقصر وجويدان هانم؛ ولهذا، ليس عجيبًا أن ينتهي بها الأمر إلى الذهاب إلى البندر للعمل مع المناضلة صباح (أوديت) في عيادتها، في حين يظل كرامة ضائعًا بين طبقته الشعبية، وحبه لأميرة من قصر عويس باشا تحتقره وتكون السبب في جَلْده وتمزيق جِلده.

وبهذا نجد لدينا دوائر متداخلة، وذات استقلال نسبي فيما بينها دائرة الأرستقراطية السياسية والعسكرية، ودائرة أبناء الفلاحين، ثم دائرة الاحتلال. وقد عرضها الكاتب بمهارة خدمت قضية الصراع الجوهري الذي يديره منذ بداية الرواية للوصول إلى أسباب الثورة ومبرراتها.

لقد أوضح الصلات الوثيقة بين الأرستقراطية والاحتلال، كما أوضح قدرة الشعب المصري على أن يختزل داخله مسافات الإحساس بالظلم والغضب الفجائي عند حدث جلل كحريق يناير ١٩٥٢، وكيف احتضن هذا الشعب خلاياه السرية برغم أنف الملك

والأرستقراطية. والأجانب، وضباط القسم السياسي المخصوص، الذين أسماهم عـويس باشـا خطرًا وهم (الجيش، والشيوعيون، والإخوان المسلمون).

وكان من الطبيعي أن ينحاز الكاتب لحزب الوفد. ولزعيميه النحاس باشا وفؤاد سراج الدين باشا، تحت مبرر من شعبية الحزب، وقيادته لحرب القنال، ضد المحتل الإنجليزي، ضد رغبة الملك. وهذا ما أشرنا إليه في البداية. حتى إنه قد أدخل كلا الزعيمين في سرد صاحب صندوق الدنيا، أي تحولهما لتراث شعبي" امتدادًا إلى ما كـان عليـه الأمـراء والـسلاطين الشعبيون. وقد أضاف الكاتب الصراع على السلطة بوصفه بعدًا جوهريًّا للعبـة الملـك فـي التفرقة بين الأحزاب؛ لاستمرار تكسير الموجات الشعبية الغاضبة.

كذلك استطاع الكاتب أن يمثل لكل الشرائح والطبقات والعلاقـات الاجتماعيـة التـي شكلت البنية السكانية لمصر قبل (١٩٥٢). وأوضح العلاقة بين الطبقات والـشرائح، بقـدرة روائية أفصحت عن كاتب يتدخل بشكل ملحوظ في تسيير دفة الصراع الاجتماعي الـسياسي الآتي دون إغفال السياقات التاريخية للسياسة المصرية.

وقد نجح في بيان تفتت الشرائح الأرستقراطية، وانقسام بعض شخصيات على نفـسها أحيانًا، كما حدث لعويس باشا، وانقسام بعض شخصياتها على طبقتها، مثـل شـويكار زوج عويس باشا.

وقد شكلت هذه الشخصيات في علاقاتها المتعددة والمتفاوتة رؤية الكاتب تجاه ثـورة (١٩٥٢)، وقد منح نفسه شرف الانحياز للفقراء، والمناضـلين الـشعبيين. والوقـوف ضـد الديكتاتورية والخيانة، وإبان انتماء الحكام إلى ذواتهم، لا إلى مصر، ذلك الوطن/ الشعب.

وبذلك يتجاوز (جميل عطية إبراهيم) ثنائية الفكر، وتجاور طرفيه بل يسعى، ويـنجح في ذلك، إلى فهم جدلي لطبيعة الصراع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي في مـصر قبـل الثورة. إنه ينفي فكرة الطبقات المستقلة، المصمتة، المنفصلة، وقد نجح في رصـد الحـراك الاجتماعي في تنوعه، وتعدده، من منظور موحد، يتعامل مع المجتمع بما هو جسد عـضوي يتفاعل في كل عناصره.

(٣)

ويمثل المكان بطولة تتوازى مع بطولات (عباس أبو حميدة) وعكاشة المغنـواتي؛ إذ نرى عزبة عويس، النموذج المناضل، ونجد الإسماعيلية، النموذج المقاتل؛ حيث ندرك للمكان تأثيرًا خاصًا على الشخصيات، فقد برزت بطولة عكاشة بعد اختفائه من العزبة، ووصوله إلى

الإسماعيلية، كما أعطت العزبة في تنظيمها السري بطولة (لعباس أبو حميدة) ويظهر المكـــان بوصفه شخصية اعتبارية، تكمل بطولات المناضلين الشعبيين.

وترتبط مشاهد الرواية – في تسلسلها – بهذه الشخصيات. فقد أدار الكاتب (كـــاميرا) مدققة على المشهد، وقدم في كل مشهد تركيزًا خاصًا على شخصية من الشخـــصيات، ففـــي مشاهد العزبة نرى (كاميرا زووم) على عويس باشا، وفي مشاهد القصر نرى التركيز علـــى جويدان، وما حولها من فتيات أجنبيات، وهكذا نجد في الإسماعيلية التركيـــز علـــى عكاشـــة مماثلاً للتركيز الذي نعاينه في مشاهد الغناء ومعالجة ستهم من الجرب.

وكان من الطبيعي أن يعطي لبلبيس دورًا عسكريًّا يجمع بين عويس – رسول الملـــك فاروق – والضباط الإنجليز، لنرى مشهدًا يصور كمية الذخائر التي فجرت القاهرة بحريقهـــا المدمر (يناير ١٩٥٢ م). وكذلك كان من الطبيعي أن يفرد لضباط الثورة المشاهد الأخيرة من الرواية.

هذا، وقد رتب الكاتب النقلات الروائية وحركتها الدرامية في تتـــابع دقيـــق، يفـــضي بعضه إلى البعض الآخر، فهو يبدأ بتصوير عزبة عويس باشا وما يدب عليها من بشر وغير بشر، ثم يصور قصر عويس باشا وما فيه من حركة وعلاقات علنية وسرية، ثم يجمـــع بـــين تتابع مشهد خصاء أبيس وجلد كرامة ابن الـــسقا، تمهيـــدًا للـــدخول إلـــى مـــشاهد معركـــة الإسماعيلية، التي انتهت بمذبحة بلوكات النظام، ولذلك كانت مشاهد نـــضال الفـــدائيين فـــي الإسماعيلية مبررة، ومنطقية، أفضت إلى مشاهد حرائق القاهرة، التي نهبت فيهـــا العاصـــمة ودمرت، وضاع فيها مستقبل الساسة الوفديين. إلا أنه لم ينس أن يضع مشهدًا للانتقام الإلهي، باحتراق (سنكلير) حبيبة عويس باشا التي أحرق بنو جلدتها القاهرة، ثم كانت مشاهد الثـــورة والثورة المضادة، مبررة في تسلسل أحداث الرواية في مجملها.

ونرى هنا أن لكل مكان لدى الكاتب مكانًا نقيضًا أو محاورًا له؛ حيث العزبة تحاورها القاهرة. وقصر عويس باشا يحاوره قصر الملك، ومعركة بلوكات النظام وتنظيمات الفـــدائيين في الإسماعيلية تتحاور مع بلبيس ومخازن ذخيرتها، ومع القاهرة بحرائقها ودسائسها.

كذلك وازن الكاتب بين مشاهد الأداء السري للثورة ومشاهد التآمر عليها، ووازن بين نجاح الثورة وإخفاقها في بعض الأحداث، وهذا ما حقـــق توازنًـــا بـــين تقـــسيمات المـــشاهد والأماكن، كما حقق – من قبل – توازنًا في العلاقات القائمة بين شخصيات الرواية بمختلـــف سياقاتها.

ويكشف هذا التتابع عن زمن مستقيم وأحادي الجانب، يروي حقبة محددة من زمن الإعداد للثورة، ويعود خلال السياق الروائي إلى الخلف أحيانًا؛ ليتصل تسلسل الزمان في اتجاه واحد، برغم الثراء والتنوع اللذين سادا مشاهد الرواية كلها.

ولم يتضح الزمن النفسي إلا في مشاهد نادرة، أهمها: لحظة انتظار انفجار القنبلة أمام معسكر الإنجليز في الإسماعيلية، ولحظة استسلام زهية لكرامة ابن السقا، ولحظة اختباء صباح (الدكتورة أوديت) بين قوم عرفوا حقيقة موقفها. وباستثناء هذه المواقف يتسلسل الزمن تسلسلاً منطقيًّا، كما ظهرت المشاهد متتابعة في اتجاه واحد من قبل.

(٤)

وقد غلب على لغة هذه الرواية اللغة المحافظة، التي تعمل على توصيل الدلالة في المقام الأول، سواء في "السرد" أو في الحوار. وقد حاول الكاتب أن يجعل كل شخصية تنطق بما تنطق به في مثل هذا السياق أو هذه المواقف في الحياة. حرصًا منه على صدق الأداء اللغوي، وحرصًا أكبر منه على واقعية الرواية وتاريخيتها، ووثائقيتها.

وقد طاوعته الشخصيات الناطقة بالعربية أو بالعامية أو بالأعجمية. ولكننا لم نلحظ خصوصية للهجة (عزبة عويس)، ولم نجد معجمًا خاصًا بها؛ إذ كل الكلام يشبه كل كلام يمكن كتابته بلغة أهل القاهرة. فهل رسم الحروف قد أعان الكاتب على هذه اللهجة، أم أعانه قرب هذه العزبة من بندر الجيزة في هذه الأيام؟!

أما السرد – بعامة – في هذه الرواية، فقد مثل لغة الراوي الذي يساعد شخصياته على الكلام، بأن يمهد لها الأجواء المناسبة والمداخل المناسبة للحديث. أما الراوي نفسه فقد كان يبدو واضحًا في معظم الأحوال، وبخاصة حين يكسر إيقاع السرد الذي يجب أن يكتب بالفصحى الأدبية، فيتدخل بوضوح وتعمد ليفسد انسجام المتلقي مع الجملة العربية، بأن يضع كلمة من معجمه اليومي، تنبو عن الاستخدام الفصيح.

فمن البداية يستخدم كلمات مثل (الغتاتة) بمعنى (الغثاثة) في العربية الفصحى، وبمعنى ثقل الدم في العامية المصرية، في سياق فصيح يقول فيه "وبقية الأجراء، فيصمتوا بل زادت الغتاتة وعلت همهمات واحتجاجات" (ص ١٣). وواضح هنا القصد والعمد إلى كسر السياق. ويتطرق الكاتب من عامية المعجم إلى عامية التعبير. فللتعبير عن عكاشة المغنواتي يقول: "وهب بلعته الأرض، وغطس" (ص ٣٠) أو يقول في سرده عن السجائر القيمة الجيدة أنها (معتبرة) في قوله "وأخرج علبة سجائر معتبرة) (ص ٣١). ثم نراه يصور حركة العين سريعة الانغلاق والانفتاح بقوله (بيبربش)، إذ يقول: "وأخذت عيناه تبربشان من الدموع" (ص

٣٢)، أو يصور حالي التنفس في الماء بقوله يبقبق، في وصفه لحالة عكاشة تحت (الدش) بقوله "فيخرج الهواء من فمه ويبقبق كجاموسة" (ص ٣٣)، أو حينما يقول عن حدة السمع وتركيزه "وطرطق آذاني" (ص ٦٧).

ويمكن أن نتقبل هذا المعجم حينما لا يكون هناك وسيلة أخرى للتعبير، ففي تقرير الطبيبة عن جرب ستهم يكتب "أكزيما مصاحبة بهرش" (ص ٨٠)، أو يصف "حزمة فجل وراور" (ص ١٠٢)، وكلها تعبيرات لا محيد عنها في سياقاتها، ولكنه يحاول أن يعطي المذاق الشعبي للغة السرد، كما أعطاه للغة الحوار.

فالكاتب مصر من البداية على أن يخرج من خلال رؤية شعبية للأدب واللغة والسياسة. ولهذا كانت بداية النص على لسان صاحب صندوق الدنيا، كما امتلأت الرواية في بعض فصولها بشعر شعبي، أورده الكاتب على لسان عكاشة المغنواتي (شهيد حرب القنال فيما بعد) ليؤكد شعبية البطل، وبساطة الشهادة، ومن ثم بساطة اللغة.

وبرغم حرص الكاتب على هذه الشعبية، نراه في الحوار يتحول أحيانًا إلى الفصحى بدون داع لغوي أو نفسي أو اجتماعي، فعلى لسان عباس أبو حميدة المناضل، وهو غاضب من زوجه حينما صرحت بحقيقة صباح:

"البنت دكتورة يا عباس، دكتورة هاربة من البوليس. قال لها في غضب: – وقعة أبيك سوداء". (٥٢)

في حين يستلزم هذا استخدام العامية، المتسقة مع خطاب فلاحة، وعلى لسان مناضل شعبي، وفي لحظة غضب، عكس ما كان الكاتب يفعل في حالة السرد. وهي لحظات لغوية محيرة لدى جميل عطية إبراهيم. وقد استمرت هذه الحالة، حالة تفصيح الحوار، بدون داع حتى نهاية الرواية. فنراه يقول على لسان صباح الطبيبة المناضلة وهي تخاطب طفلة عباس أبو حميدة – يقول:

"وتأملتها الصبية ثم جرت عليها قائلة:

– خالة صباح!

وتعلقت بها باكية، وهي تصيح:

– أبي، أين أبي" (ص ٢٥٥).

وهي لحظة تكون العامية فيها مطلبًا جوهريًّا، وتفسد الفصحى فيها السياق العاطفي التلقائي، بين طفلة ومناضلة تخاطبها بلغة القرية أو لغة الطفولة.

لذلك أرى أن جميل عطية إبراهيم حاول بشعبيته أن يكسر التوقع، ولكن كسر التوقع يجب أن يرتبط بمتطلبات الحوار والسرد.

وأحيانًا يطول منه السرد بلا داع، لأنه يستسلم لتفاصيل اللحظة، ففي ص ١٤٨ يستسلم لمذكرات (مارجريت سنكلير) وهي تتحدث عن أنواع القادة من الساسة وقادة الجيوش في إسهاب، برغم أن السياق محاولة من عويس باشا لقراءة مذكراتها بعد موتها، وكأن الكاتب أراد أن يشرح لنا موقف عويس القائد، ونوع قيادته تمهيدًا للدخول إلى إخفاق مشاريعه العسكرية والسياسية والاقتصادية، التي بدأت بفوز الضابط المشاغب (محمد نجيب) بانتخابات نادي الضباط، وهذا الإسهاب يلخصه عويس باشا نفسه بعد سطور قليلة في جملة بسيطة "أنا رجل حرب لا رجل سياسة" ص ١٨٥.

في الوقت نفسه حرم الكاتب على علية سيف النصر أن تستطرد "حول مفهومها للحرية والسلام الاجتماعي، وقوانين تطور المجتمع، والصراع الطبقي "لأنه جعل عويس باشا" في حالة لا تسمح بمناقشته، ولا تود هي القسوة عليه في هذه الظروف" (ص ١٩٣).

وبعد، فهذه قراءة لرواية (١٩٥٢)، حاولت أن ترى العلاقة بين مقصد الكاتب وعالمه وبين أدوات صنع هذا العالم. ولا شك في أن الرواية – كغيرها – تتحمل أكثر من رؤية، ويمكن النظر إليها من خلال أكثر من زاوية.

استحضار التاريخ ونقد الواقع
قراءة في رواية "عاليها سافلها" لسعيد سالم

(١)

التراث هو كل ما خلفه لنا الأجداد، في كل مستويات الحضارة، والسلوك، وتتواصل من التراث عناصر موروثة، قادرة على أن تسير الحياة في الواقع المعاصر. وهي – بالطبع – ذات قدرة على امتصاص ما تنجزه حضارة الآخر من منجزات حديثة ومعاصرة، لم تكن حضارتنا بقادرة على إنجازه بسبب ظروفها التاريخية، الملائمة لمرحلة خاصة، من مراحل التطور الحضاري المصري القديم.

وكلما طرأ طارئ، أو جد جديد، ينظر هؤلاء الأبناء إلى طريقة الأسلاف في التعامل مع ما يحدث، أو ما يشبهه، ومن ثم يستدعي التراث في عدة مستويات. منها الموازنة والمقارنة بين سلوكين، أو تصرف بين حضارتين.

يحدث ذلك كلما طرأ جديد يستدعي النظر والتأمل، أو حين يعن لنا سؤال، كيف نتصرف الآن؟ كما يحدث ذلك التساؤل في لحظات الصدام الحضاري، أو لحظة الضياع الحضاري، لحظة الوقوف من أجل حسم الأمور وتحديد المسئولية، ومحاولة الخروج من مأزق العصر. ويشتد التساؤل في فترات الانتقال بين الأجيال، والدول، والحضارات. وقد فعل الأدباء شعرًا ونثرًا، فعل الاستدعاء، وتحويل التراث إلى قوة مساعدة، تساعد أبناء اليوم على وضع الحلول وتحمل المشاق.

ويعد استدعاء الشخصيات التاريخية من أهم ملامح الاستدعاء الأدبي، لربط الحاضر بالماضي، أو نفي أحدهما عن الآخر، فعل ذلك محمد المويلحي في حديث عيسى بن هشام؛ حيث رأى في المنام، وحيث جعل يقول على لسان عيسى بن هشام "رأيت في المنام كأني في صحراء الإمام أمشي بين القبور والرجام.. وكنت أحدث نفسي بين تلك القبور وفوق هاتيك الصخور بغرور الإنسان وكبره، وشموخه بمجده، وفخره، واستعظامه لنفسه ونسيانه لرمسه.. وبينا أنا في هذه المواعظ والعبر، وتلك الخواطر والفكر، أتأمل في عجائب الحدثان، وأعجب من تقلب الأزمان، مستغرقًا في بدائع المقدور، مستهديًا للبحث في أسرار البعث والنشور؛ إذ برجة عنيفة من خلفي كادت تقضي بحتفي فالتفت التفاتة المذعور، فرأيت قبرًا انشق من تلك القبور، وقد خرج منه رجل طويل القامة.." [١].

وهو ما يفعله الآن "سعيد سالم" في روايته عاليها واطيها [٢] "منذ السطر الأول من هذه الرواية حين يجد نفسه يشاهد" تحت رمال خلدها السكون الأبدي، ترامت صيحات فزع متناثرة أطارت النوم من رفات عيون الزمن [٣]. وهو تواز سيتكرر كثيرًا في هذه الرواية بما يجعلنا نرى استدعاء شخصية واحدة في حديث عيسى بن هشام، وعرض حال الأمة المصرية عليه، ليقارن بما مضى، ويقترح حالات الإصلاح اللازمة. توازٍ مع استدعاء ماض أبعد في التاريخ هو الماضي المصري المجيد، ماضي الانتصارات والتقدم والتفوق على حضارة البشر قاطبة. بعرض حال الأمة المصرية عليه في كل شئون الوطن. والجديد هنا أن الكاتب يحل نفسه محل عيسى ابن هشام ويستبدل الباشا في حديث عيسى بن هشام الشخصيات المصرية القديمة المجيدة: إخناتون، ورمسيس، خوفو، خفرع، منقرع، إمنمحات، حتشبسوت.. إلخ.

يستدعيهم سعيد سالم، ويأخذهم عبر أرض مصر من صحراء سيناء إلى شارع الهرم، ومن الإسكندرية إلى أهرامات الجيزة المقلوبة على رأسها بفعل فساد حياة أهلها، إذ قلب التاريخ على رأسه. وسيطر عملاق الفساد على هذا الوضع.

وقبل الدخول في تفاصيل تحليل هذه الرواية. وقبل أن نوازن بين ما فعلته وما فعله المويلحي، نشير إلى نقطة جوهرية وهي أن استدعاء التراث له دلالة تاريخية وحضارية ونفسية وفنية في العملين "إذ نلاحظ من خلال تعليقات الراوي (والراوي الضمني في رواية سعيد سالم) المختلفة ومناقشاته مع بعض الأشخاص، أن موقفه من التحولات الطارئة على المجتمع المصري الجديد، تجسم في التعبير عن طريقتين متكاملتين إحداهما: عملية، والأخرى نظرية، تتمثل الطريقة العملية في قيامه بردود فعل محسوسة عبرت عن موقف خاص من الواقع الذي يحيط به. وتتمثل الطريقة النظرية في الآراء التي يبدو مدافعًا عنها وملتزمًا بها"[٤] وكأنهما (سعيد والمويلحي) يستدعيان التراث، لبيان الحركة المضادة وبسبب تدهور القيم الأصلية داخل المجتمع المصري الجديد، بعد انقضاء دور الحضارة المصرية القديمة.

وتعي – بذلك – الذات نفسها التاريخية والحضارية، لتفيق من حاضر مر. وقد ظهرت وسائل الاستعانة بالماضي، منذ أن دخلت مصر العصر الأوروبي، وأرادت أن تستفيد منه "وبالنسبة للرواية العربية، ومنذ محاولاتها الجنينية في القرن الماضي أو مطلع هذا القرن – حسبما يرى الدارسون لظهورها – سعت كي تكون مجلى لتلك المساءلة، بما تعنيه من استيحاء لأوروبا وأمريكا في رواية "سعيد سالم" وللذات القومية. وهكذا تواتر إنتاج الطهطاوي، حسن العطار، علي مبارك، أحمد فارس الشدياق، فرح أنطون، سليمان الفيضي، محمد المويلحي.. [٥] وامتد هذا العرق حتى سعيد سالم في روايته عاليها واطيها، مع اختلاف تقني، ولغوي، وأيديولوجي.

وسعيد سالم أحد قصاصي وروائي مدينة الإسكندرية، تغلب عليه كتابة الرواية. ويقل من نشر القصص القصيرة. فله روايات: "جلامبو" ١٩٧٦، "بوابة مورو" ١٩٧١، و"عمالقة أكتوبر" ١٩٧٩، "آلهة من طين" ١٩٨٥، "عاليها واطيها" ١٩٨٥، "الشرخ" ١٩٨٨، "الأزمنة" ١٩٩١، "الفلوس" ١٩٩٣، وله أيضًا مجموعتان قصصيتان: "قبلة الملكة" ١٩٨٧، و"الموظفون" ١٩٩٢. وله تحت الطبع روايتان ومجموعة قصصية. ويلاحظ أنه خلال سبع عشرة سنة قد أنتج لنا ثماني روايات، ومجموعتين قصصيتين، إلى جوار روايتين ومجموعة قصصية. أي أن مجموع ما كتبه سعيد سالم. عشر روايات وثلاث مجموعات قصصية.

وهو كاتب مكثر له أسلوبه الخاص في معالجة قضايا رواياته، وقصصه، فقد تزود بمعرفة كبيرة للتاريخ المصري، في كل عصوره وهو مزود – أيضًا – برؤية اجتماعية سياسية، تجعل المتابع لأعماله متابعًا للتطور السياسي الاجتماعي لمصر. وتساعده على ذلك قدرة لغوية وتقنية، تمكنه من اللعب بالزمن، الروائي؛ إذ يتميز بمزج الأزمان والأماكن والشخصيات والحوادث من أجل أن يصل في نهاية الرواية – إلى فهم عام "للإنسان" في مكان محدد.

وذلك يجعل المتابع لسعيد سالم مضطرًا للمقارنة والموازنة بين ما يكتب، وما يعتقد أنه من مصادر تكوين هذه الرؤية.. "عاليها سافلها" كما يتضح في رواياته كلها.. وتظهر مقدرته على السيطرة الكاملة على حركة الشخصية والحدث على مستويات تاريخية واجتماعية متداخلة ومتمازجة في أحيان كثيرة. دون أن ننسى الإشارة إلى روح السخرية والفكاهة التي تظهر في تعليقاته ومن ترتيب المشاهد داخل النص الروائي.

وليس غريبًا أن نختار هنا رواية "عاليها واطيها" لتكون نموذجًا لرؤيته الروائية، وطرق قصه.. والرؤية الواضحة لمشكلات الوطن والمواطن. والأخطار التي تحدق بمصر في هذا الزمان بخاصة.

فقد حدد في هذه الرواية (طبعها مرتين ١٩٨٥ – ١٩٩٢) البؤرة المبينة لحاضر الحياة المصرية المعاصرة؛ إذ يتعرض لتواجد الأجانب على الأرض المصرية، وما تعرضت له الأمة المصرية من تأثيرات حضارية معاصرة، تتشابه، مع التأثيرات الحضارية المصرية القديمة على العالم المحيط بها في الجغرافيا، والتالي لها في الزمان، ولكن الأحفاد، يختلفون، فأحفاد الفراعنة فشلوا في استعدال الأهرامات بينما يستفيد أحفاد الحضارة الحديثة من هذا الانقلاب لتسخير هذا الشعب.

وتتجسد البؤرة في حالة انقلاب الأحوال وعجز الحاضر عن حل معضلات الماضي والحاضر في الوقت نفسه؛ إذ من بؤرة رمزية هي "انقلاب الأهرامات فوق روسها" تبدأ

الأزمة ولا تنتهي. ويستدعي لها سحر الماضي وقدرة الحاضر، ولا حل لهذا الوضع المقلوب، الأمر الذي يُشْعر باليأس المتجلي في صيغة الدعاء والتعجب والسخرية في عنوان الرواية "عاليها واطيها". وهو عنوان مفتاح ورمز لما تتمحور حوله أحداث الرواية كلها. كما يكشف هذا العنوان عن تعدد الدلالات فيه. وهو تعدد يتوازى مع تعدد مستويات بنية الرواية، حيث يؤدي الكاتب دوره على مستويين بنائيين: التاريخ الأقدم: والتاريخ الأحدث: ليعقد صلة بينهما تضيء للمتابع مناطق النقص في الواقع، وإذا كان الباشا التركي في حديث عيسى بن هشام ينتقد سيئات الواقع، القديم والجديد، فإنه يدين الباشا أيضًا لأن نظام حكمه هو السبب البعيد في هذه السيئات، وقد حول سعيد سالم حلم المويلحي الراوي إلى كابوس؛ إذ انتهت الرواية دون حل، وأصبح الحل في رقبة كل الناس؛ لأن كل الناس مدانون، في الداخل والخارج، والقديم والمعاصر، وهذه طريقة سعيد سالم في كل رواياته السابقة لـ "عاليها واطيها" أو الملاحقة لها.

(٢)

تقوم بنية الرواية على تتابع ست وخمسين وحدة.. تتتابع تتابعًا زمنيًا؛ بحيث يأخذ الزمن امتدادًا طبيعيًا، رغم تداخل زمني القدماء والمحدثين، بعيدًا عن زمن الرواية؛ حيث يلتقي القرن الحادي والعشرون بمشكلة القرن العشرين، بزمن قديم يتحول فيه القدماء إلى زماننا، محتفظين بقدراتهم الخارقة، في استدعاء الزمن القديم، بطرق سحرية، تحول الفرات إلى إنسان عاقل حي. بل تخترق زمنيتهم المكان فتستدعي الشخصية من أي مكان في مصر، لأي مكان في الوقت نفسه، فقد دبت الحياة في عالم الموتى الأبدي، وانطلق صوت خارج الزمن وشاهد عليه: أيها الفراعين.. لقد انقلبت أهراماتكم، ومن تحت تراكمات الزمن السحيق خرج الفراعنة إلى مواقعهم حسب الخطة الموضوعية" ص ٧ – ٨، وصارت القاهرة محط أنظارهم، والجيزة بطبيعة الحال.

ثم يأتي تتابع مكاني من سيناء إلى الجيزة، حيث مجد القدماء في انتصارات الجيش المصري في سيناء، وحيث عبقرية المبدع المصري القديم في بناء الأهرامات على هذا الشكل، وسوف تنتقل الشخصيات إلى أمريكا ثم تعود إلى مصر، ويتجول الفراعين بين الأماكن المتعددة في مصر، وفق خطة معرفة السبب الحقيقي وراء انقلاب الأهرام.

لذلك تتحول الشخصيات الفرعونية إلى شخصيات معاصرة. وتتحول الرموز الدينية الصامتة إلى كائنات حية ناطقة تشارك في الحل وتحاور الشخصيات الأخرى مثل: رمسيس الثاني، حور محب، إخناتون، أمنمحات، حتشبسوت. ويبدأ الكاتب في وضع رمسيس الثاني

المنتصر العسكري، وإخناتون أول موحد للإله في التاريخ المكتوب، أما مسئولياتهما، فينــزل رمسيس أمام قوات الطوارئ الدولية، وينزل إخناتون أمام مجمع الأديان ويكتــشف كلاهمــا تهاوي الأوضاع؛ فلم يكن أمامهما إلا أن ينزلا إلى الواقع الحي. وبمساعدة: (جنية) من النيــل والبحر..

ويتنكر إخناتون في زي معاصر ليكتشف في حارة بندقة بالإسكندرية ص ١٦ تهاوي أوضاع الغناء والتمثيل والرقص. فتوجه إلى المثقفين في العاصمة عله يرى حلاً بمساعداتهم. واتجه إخناتون إلى الصحيفة اليومية الكبرى لمقابلة الكاتب والمفكر الكبير حليم حتحوت، قبل يده بمحبة صادقة وقال له بصوت خفيض كمن يفشي سرًّا.. ما الذي جاء بك، إلى هنا وفـــي هذا الزمان؟! أجابه قائلاً: الكارثة، تقصد انقلاب الأهرامات؟ وهل هناك كارثة أسوأ منها؟ قال حليم بلهجة تفيض بالإخلاص: إني أنصحك بالعودة إلى تابوتك، وبأن تنزل به إلى عمق أبعــد من عمقه القديم في باطن الأرض، ص ٢٠.

وهذا ما سوف تتكشف عنه الأحداث؛ فقد استطاع المفكر والمثقف المصري (حتحوت) أن يقنع المعاصرين بأن انقلاب الأهرام شيء طبيعي، بل أقنع إخنــاتون بــذلك، بــل تــرك حتشبسوت حاملاً منه واستبقاها في عهد الحفيد الثالث المعاصر، حتى تلد مولودًا جديدًا يمكن أن يكون على يد جيله خلاص الأهرامات من الوضع المقلوب. مثلما حدث لأختها المــصرية إيزيس وابنها حورس، وهذا ما جعل إخناتون يقتنع بأن الفكر والدين والفن/ إذا لــم يقــودوا أحفاده إلى حل لمأساتهم المعاصرة، فإنه لا أمل فيهم إلى يوم يبعثون" ص ٢٥ – ٢٦.

وقد أوضحت الرواية أن هذه الأقانيم (الفكر والدين والفن) قد تحولت إلى عوامل هدم، على يد قوم لا يفهمونها فهمًا حقيقيًّا.

ويبقى الحل الثاني: حل رمسيس العسكري، ويساعده هامان الذي نصحه بأن عليه أن يقتل الواقع المعاصر قبل أن يتعامل معه فيقرر أن يستعين بالأسلحة الأمريكية الحديثــة فـــي استعدال الأهرامات. ولما حاول أن يكون غير خاضع لشروط الأمريكان، اعتمد على الأحفاد وخبرتهم لكنهم يكتشفون عملاقًا يمثل الفساد هو قبطان مراد عثمان الذي حــول كــل جهــود الإصلاح إلى عبث ضائع؛ لأن وراءه مئات من العمالقة الأشرار في الداخل والخارج.

ورغم القبض على (قبطان) لم يقتل، لأن بنود اتفــاق الفراعنــة أن يعــدلوا المائــل المقلوب، لا أن يعاقبوا الأحفاد، ومن ثم ظهرت فكرة اعتقال قبطان ومن على شاكلته، حتـــى يتم الإصلاح فقبض على رموز فساد الفن والفكر: المطربة سمارة، والمطرب محمد ملوخية، والصحفي المفكر المثقف حتحوت.

ويتعرض المؤلف لحالة الثقافة في مصر، ولحالة التعليم والمتعلمين، كما يتعرض لمفاهيم الحالمين بالإصلاح عن طريق التنمية الزراعية، أو القراءة أو الحب. ولم يجد إخناتون أن فكر الشباب قادر على استعدال الأهرامات؛ ولهذا تحدث الفراعين بقولهم:

"نحن فراعين مصر العظام، قررنا إيفاد الفرعون رمسيس الثاني لدراسة إمكانية استخدام القوة فيما لو فشلت سبلنا القائمة على الوسائل السلمية" ص ٤٢.

ولكنه يفشل بوسائله القديمة القائمة على السخرة وعلى جيش هامان؛ فقرر أن ينزل إلى المدينة (الجيزة) ليقضي سهرة في شارع الهرم. وهناك أدرك أسبابًا جديدة لعدم القدرة على استعدال الأهرام؛ إذ "أحس بالتوتر والملل، بدأ يفكر في الانصراف لشعوره بالوحدة وإحساسه بالاغتراب عن هذا المجتمع" ص ٤٥. ولكنه يكتشف إسراف الناس في اللهو من المصريين والعرب، ثم يلاحظ وجه الشبه بين معظم الحاضرين وبين قبطان مراد عثمان ص٤٧ عملاق الفساد في مصر. وهنا قرر رمسيس العودة إلى ماضغ اللبان الأمريكي، يطلب المعاونة منه رغم أنف الفراعنة لماضغ اللبان.

ويختم الكاتب الحركة الأولى من الرواية (١ – ١٦) بتسجيل حالة أبي الهول بعد فشل الجميع، وقرار الالتجاء إلى الغريب يقول: "أطلق أبو الهول زعقة صارخة، تردد صداها في الآفاق بعد انسحاب جيش رمسيس. لم يتبين الفراعنة، كما لم يتبين أحفادهم المعاصرون مغزى هذه الصرخة حتى الآن ص ٤٨. ثم تنتقل الرواية (١٧ – ٢٨) إلى فكرة جديدة تساهم في بيان الحركة الروائية التالية.

يلجأ رمسيس إلى أمريكا، للتفاوض حول المعدات الجديدة، لكنه في المطار يجد مظاهرة عدائية من اليهود الأمريكيين في انتظاره، ليذكروه بسخرتهم في عهده وعهد ابنه منفتاح. وعند عودته بالمعدات والخبراء، أجرى الوفد الفني كل مجهوداته. لكن أعلن الخبير الأمريكي فشله في تحريك أي جزء من الهرم باستخدام كل ما لديه من إمكانيات متطورة تمثل أقصى ما توصلت إليه عبقرية العلماء. ص ٥٣ – ٥٤.

وهنا يتوازى لجوء الباشا في حديث عيسى بن هشام إلى فرنسا، مع لجوء رمسيس إلى أمريكا، لأنهما مركزان للحضارة في عصر كل منهما.. ولم يعد أمام الفراعنة وأحفادهم إلا اللجوء إلى الإبداع والثقافة من جديد وعلى لسان حتحوت المثقف الإعلامي الكبير يقرر الكاتب: أن "الأهرام ليست مقلوبة. الأهرام في وضعها الطبيعي، ما حدث ليس إلا إفراز طبيعي للواقع، والواقع نفسه ما هو إلا إفراز طبيعي لما يسمى بانقلاب الأهرام. ص ٥٧.

وتنتقل الرواية بعد ذلك إلى الواقع من جديد، فإن طرق الحياة في مصر هي السبب. فالوعي ضروري. ولكن الفراعنة الثلاثة يشاهدون التليفزيون فينامون، وهذا ضد الوعي

المطلوب لاستعدال الأهرام؛ ولهذا قرر (خوفو) "بعث رسالة سرية إلى الملكة حتشبسوت يطلب فيها استضافة كبير كبراء الثقافة بالقصر الكبير، ثم استسلم ورفيقاه لليأس باقتناع شديد". ص ٦١.

ثم حاول أن يلتقي بكبار مثقفي مصر فلقي الدكتور يوسف فخر الدين موسى. وعرف منه كيف يعيش حياة يومية تطرده من الحياة، ثم التقى مع رجل الفكر والحرب (على عزيز سهدوم) حيث يبين سهدوم له أن سبب الانقلاب اضطراب الحياة؛ وهو أن المصريين يخلطون بين ما للقلب وما للعقل، ويميلون الأمور ويطلبون من الله أن يعدلها، دون أن يبذلوا في سبيل ذلك أي مجهود. ولكن الشيخوخة لحقت بهذين المفكرين (للسلم والحرب)، وبهذين المتضادين، المفكر الواعي الشائخ والمسئول الجاهل عن الوعي، يرى الفراعنة ألا أمل إلا في تثقيف هذا المسئول وغيره بالقوة، وربط ذلك بالحل الكبير، ثم أعاد الفراعنة في هذا السياق "حور محب" للمساهمة، في وضع حل لهذه المشكلة المعضلة المقلوبة.

وهنا تنتصف الرواية ثم تدخل إلى حركة روائية جديدة. فسوف يستدعي "حور محب" أرواح الزعماء لمحاكمتهم عما فعلوه من أفعال ساعدت على قلب الأهرام. ثم يستدعي أرواح الناس الذين عاشوا في الفترة ما بين ١٩٥٢ إلى زمن كتابة الرواية هذه. فحاكم عبد الناصر والسادات، وترك مبارك حتى يتم مشروعه. ولكنه أوضح أن الحفيدين الأولين قد وقعا في أخطاء قاتلة ساهمت في انقلاب الأهرام، ووجد أن النفاق هو أس هذا الفساد، لأنه يؤدي إلى الكذب والبعد عن الحقيقة.

ثم عرض لنماذج ماتت في عهد الحفيدين، ورأى أنهما ضحية لهما. فقد وفر الحفيد الأول الطعام ومنع الكلام، ووفر الحفيد الثاني الكلام غير المجدي، ولم يوفر الطعام. وكان على المجلس الفرعوني أن يقابل الأحفاد من الفئات الممثلة للشعب، وفي الوقت نفسه لا يزال المفسدون في قصر حتشبسوت معتقلين، ولا يزال رمسيس محتاجًا لماضغ اللبان لا لاستعدال الأهرام فقط، بل لمعرفة مكان حتشبسوت التي اختفت ولا يعلم مكانها إلا الأمريكي بطرقه التكنولوجية المعاصرة.

أما مجلس الفراعنة برئاسة رمسيس فقد قرر تنفيذًا للبند الثاني من قراراتهم الأخيرة؛ التي خولت السلطات الكاملة لكل فرعون أن يلتقي بأي مواطن فارق الحياة خلال ثلاثين عامًا قبل منتصف عام ١٩٨٢ وأن يسأله المشورة في كيفية استعدال الأهرامات بعد مناقشته في أسباب انقلابها. ص ١٠٥.

فالتقى حور محب بفانوس أفندي الغلبان الذي فارق الحياة في نهاية ١٩٥٦ م، بعد تلقيه نبأ استشهاد ابنه في الحرب خلال عمليات انسحاب الجيش ومن خلاله يعرف مشكلة

الغلاء، وإضراب العمال المقنع عن العمل رغم حضورهم إلى مقر عملهم، تعبيرًا عن رفض الظلم. وعرف حور محب سر الرشوة والنفاق، واضطراب الخدمات ثم التقى خوفو بعامل لقي حتفه بين تروس آلته عام ١٩٦٧ بعد أن حقق معه وخصم من راتبه يـومين، لأنـه رفـض التبرع لإزالة آثار العدوان. وعرف خوفو من العامل فهمه لارتفاع قيمة العامل على أصحاب الشهادات الجهلاء، حتى أصبح الأحفاد يستوردون طعامهم من الخارج.

ثم التقى إخناتون بأديب شاب استشهد في حرب أكتوبر (١٩٧٣)، وفوجئ بأنه عاجز عن الكلام. وعرف منه كساد حال الثقافة والنشر في ظل تحول قبطان مراد عثمان إلى نموذج في الحياة.

ثم التقى منقرع بطفل صغير يبكي سوء حظه، لأنه ولد في بلـد مقلوبـة الأوضـاع، يعيش على غذاء الحلم، بعيدًا عن سجن الحرمان، وعرف أن الطفل لا يثق في المستقبل.

واستدعى رمسيس أرواح سباك، ونجار، وبناء، ونقاش، ممثلين للطبقة العاملة الحرفية التي اغتنت في ظل انقلاب الأوضاع، وجد ملامحهم متشابهة، وعقولهم خاوية بـسبب عـدم التعليم. وهنا قرر اعتقال كبير مسئولي التعليم في القصر الكبير، ورأى المـسئول التعليمـي الكبير أن الحل في تخفيض المواليد. وهنا استدعى خفرع (طلعت حرب) كبير كبراء الاقتصاد المعاصر، وعلم أن السبب في التدهور هو عدم إيمان الاقتصادي الكبير بطلعت حرب، فـأمر باعتقال كبير كبراء الاقتصاد.

وانتقل أمنمحات فاستدعى سيدة عاملة انتحرت في الستينيات، بعد أن استشهد زوجهـا في حرب اليمن، وترك لها ستة أبناء ذاقت الويل لإطعامهم، وهنا أمر باعتقال كبيـر كبـراء الشعب والذي كان يعرف في زمن سابق بكبير كبراء الأمة، ورشحت هذه السيدة زميلة لهـا تدعى "مطيعة" لاستكمال الحوار مع أمنمحات.

وتنتهي الرواية وحتشبسوت حامل من حليم حتحوت وسط زحمـة قـصر الـضيافة (المعتقل)؛ "فبكى الطفل الجميل حسرة على ولادته بمصر الحديثة، وأخـذ العمـال يـدخنون الحشيش ويضحكون. حين وقف شاب مثقف يتفرج – بحياء شديد – على فاترينة للأحذية التي توطأ بها الأرض، أما الأهرامات فما زال عاليها واطيها". ص ١٤٩.

وتكتمل الحلقات لتتضح بنية النص الموازي لما هو موجود في مصر المعاصرة بعـد معرفة آراء الأقدمين والمعاصرين والأجانب. ويظهر أهمية أن يعتمد المصريون على قـوتهم الذاتية وأن يأملوا في المولود القادم لحتشبسوت رمز العزة في الدولة القديمة. ولحليم حتحوت رمز الفكر والثقافة والعقل المفكر في الدولة المعاصرة، أي أنه سيبني جيل جديد من سـلالة القديم والحديث مصرَ الجديدة.

(٣)

والرواية تقوم على تعدد مستويات الدلالة. فهناك الدلالة المباشرة للأحداث، وهي دالة على قدرة الفنتازيا على توصيل الحقائق والصدام المباشر بالواقع، وهناك الدلالة الرامزة. وهي دالة على موقف الحضارة المصرية القديمة على حالة الحضارة المعاصرة في مصر وفي أمريكا، وهناك الدلالة الضمنية التي تتناص مع حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحي. فإن البنية العامة لحديث المويلحي تتوازى مع بنية رواية "عاليها واطيها"؛ فقد استدعيت البنيتان شخوصًا من الماضي. وهي شخوص غير عربية. واستعرضت هذه الشخصيات كل تفاصيل الحياة اليومية، وحالة المؤسسات في مصر. وقد وازت الروايتان بين ما كنا نملك من عز، وما نحن فيه من تخلف، ثم إنهما لجآ إلى السفر خارج مصر، للتعرف على آخر ما توصلت إليه الحضارة المتقدمة (فرنسا – أمريكا). وقد أصرت الشخصيات المستدعاة – في النهاية – على مثالب الحضارة المتقدمة. ورأت ضرورة الاستفادة من أفضل ما رأينا في التراث وفي الحضارة المعاصرة في إنشاء مجتمع جديد.

ولغة هذه الرواية، لغة واضحة سهلة التركيب مباشرة أحيانًا. وتقول ما توده بالضبط دون زيادة، داخل الجملة الواحدة، ولكنها في بعض المواضع تكرر جملاً، إذ تحولت بعض الجمل إلى لازمة قولية، وتتحول بعض العبارات إلى زخرفة قولية في بعض المواضع مثال التعقيبات القصيرة التي تأخذ رقمًا مستقلاً داخل الوحدات. أذكر هنا – على سبيل المثال – الوحدات (٣١) الوحدات (٢٣) الوحدة (٤٥).

"قبل أن تلملم الشمس أطرافها منسحبة وراء البحر الفسيح. هفهفت في الجو نسمات راقصة بلحن الجنيات الساجدات، ومع اختفاء القرص الدموي انبعث الماضي السحيق من أغواره البعيدة مخيمًا على أرواح الفراعنة الثلاثة، وعبقت رائحته بشجن التاريخ فقالوا: كان وكان وكان. أما الحاضر فقد أجمعوا بالحواس والظنون أنه عديم اللون والطعم والرائحة. فماذا عن المستقبل؟!

وهي فقرة كاملة تحمل في أحد مستوياتها الرسالة المنبثة إلى المتلقي، وتشرح وجهة نظر الكاتب في هذه القضية، وقد اضطر الكاتب إلى أن ينبش قبور الموتى، وأن يزيل عنهم القداسة أو الخوف، بل يعري التاريخ، ويكشف عن مساوئ الذات والآخر من أجل الوصول إلى غد أفضل..

هوامش القراءة

١- سعيد سالم، عاليها واطيها، دار ومطابع المستقبل، الفجالة والإسكندرية، الطبعة الثانية، ١٩٩٢.

٢- محمد رشيد ثابت، البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس الطبعة الثانية، ١٩٨٢.

٣- محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، دار الشعب، بدون تاريخ.

٤- نبيل سالم، وعي الذات والعالم، دار الحوار، سوريا، الطبعة الأولى، ١٩٨٥.

"ثلاثية القهر"

دراسة في الرواية المعاصرة

(١)

يمثل (القهر) عائقًا ضد (الحرية) الإنسانية النسبية. وليس القهر مجرد حرمان من الحرية بل هو وصف لسلب الإرادة أو تعليقها لفترة أو لمدة طويلة. والقهر أنواع: يبدأ (بقهر الاحتياج) الذي يسبب (الهجرة) من الوطن إلى مناطق ثرية تستطيع أن تلبي احتياجات الإنسان. وهذه الهجرة عائق مؤقت لحرية الإنسان حتى يعود وقد حصل على ما يريد، فقهر القهر الاقتصادي. ومثال ذلك ما حدث لبطل رواية "إبراهيم عبد المجيد" "البلدة الأخرى". وهذا هو القهر الأول.

والقهر الثاني؛ قهر (الحرب) التي تعطل إرادة الإنسان لفترة ترتبط بطول الحرب أو قصرها. وإن كانت الحرب لتعطي الإنسان طاقة عالية للتخلص من هذا القهر، المرتبط بقهر الآخر، الغريب، أو الآخر العدو. وتسبب الحرب لذلك قهرًا للمجتمع كله، أفرادًا ومؤسسات، بما تسببه من حرمان، وفقد للحرية، وتسخير للطاقات حتى يتخلص المجتمع من الأحزان. حتى إذا جاء (النصر) وانمحت (الهزيمة) عادت الحرية وعادت الإرادة، وقهر القهر كما حدث لبطل "أحزان صيف منسية" لشمس الدين موسى.

والقهر الثالث، هو قهر (الموت) الذي لا يصمد أمامه أحد. فهو قهر للجسد بتحويله إلى تراب، وقهر للروح بمفارقتها هذا الجسد. ولكن يُقْهر الموت بتفهمه، والتعامل مع الموت على أنه انتقال للروح إلى عالم آخر لأنها لا تفنى. كما يتعامل الكاتب عبد الحكيم قاسم مع الموت في روايته "طرف من خبر الآخرة" التي يعالج فيها مسألة قهر الموت بالوعي بما يجري فيه وما يجري بعده كما حدث لبطل هذه الرواية بخاصة. وكما يحدث في "أصوات" وفي "مجنون الحكم".

وهذه الرواية تمثل ثلاثة أنواع من القهر النفسي والاجتماعي والروحي؛ لذلك يعرض المؤلفون لتأثيرات كل قهر على حدة. وهناك بلا شك روايات أخرى تمثل تجليات أخرى لقهر النفس الإنسانية، سنشير إليها إشارات داخل هذا البحث مثلما حدث مع بطل "أصوات" لسليمان فياض، وقهر (القتل) كما يحدث في رواية الكاتب المغربي سالم حميش، وهي رواية "مجنون الحكم" إلى جانب القتل لنفسي بسبب الحرب وبسبب الحاجة الاقتصادية. ومن ثم يقهر القهر، بقهر الضرورة؛ الاقتصادية والنفسية والعسكرية، والروحية.

ويعني هذا أن علاقة (الأنا) (بالآخر) تظهر في علاقات كثيرة في الحياة والموت. وتأخذ الرواية في تحليل هذه العلاقة على مستويات كثيرة. كما سنلمح من خلال تحليل هذه النصوص.

(٢)

الحرية تعني قدرة الإرادة الإنسانية على الفعل أو تخيل الفعل وتصميمه، بوازع نفسي واجتماعي، ولا يقلل من هذه الحرية إلا أن تكون ردَّ فعل، أو فعلاً منعكسًا، يجبر فيه الإنسان على فعله؛ إذ يسقط عنصر اختيار الفعل كما يسقط عنصر التعرف على البواعث لترك العمل لا لتنفيذه؛ فقد "اصطلح التقليد الفلسفي على تعريف الحرية بأنها اختيار الفعل عن روية مع استطاعة عدم اختياره، أو استطاعة اختيار ضده" [١]. ويدخل مفهوم الحرية هنا إلى منطقة نفي القهر والضرورة لصالح "الحرية". وتظهر الحرية هنا على أنها سلوك شبه تلقائي، يخضع للإرادة والرغبة كما يتأثر بمجموعة المواضعات الاجتماعية، والتكوينات النفسية.

ولكننا نأخذ في الحسبان: "أن الصلة وثيقة بين الداخل والخارج، فإن الإنسان لا يخرج من ذاته ولكنه لا يلبث أن يعود إليها، وهو لا يحقق أفعاله في العالم الخارجي إلا لكي يزيد من خصب حياته الباطنية. ونحن حين نستعمل حريتنا، فإننا نحقق وجودنا الضمني في العالم الواقعي، وبذلك نوجد رابطة بين الداخل والخارج، ونحول (الإمكانية) إلى (فعل). ومعنى هذا أن "الفعل" هو الذي يحطم وحدة "الذات" أو عزلة (الأنا) لأنه ينفذ بها إلى صميم العالم الخارجي، فيحقق بينها وبين الكون ضربًا من الألفة أو التوافق" [٢] ينفي اغترابها من ناحية، ويقهر الضرورة من الناحية الأخرى.

ولا شك في أن معرفتنا بالدوافع النفسية، والظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة بهذا الإنسان، يمكن أن تعرفنا على أهدافه وأغراضه، ولا شك في أن التعرف على طريقة تفكيره تمكننا من القدرة على التنبؤ المستقبلي بسلوكه حين نفترض موقفًا محددًا ذا خصائص مميزة.

وهذا ما يفعله الآخر، تجاه الأنا. وهنا تنشأ علاقة الأنا بالآخر وفق قانون نفسي/ اجتماعي/ عقلي، يمكن لأحد طرفي هذه الثنائية من السيطرة على الآخر، أو دفعه نحو سلوك ليس من عاداته أو سلوكه المعتاد. وبالتالي ينشأ نوع من "القهر" المقنع، لا تتجاوزه "الأنا" إلا إذا وعت نفسها جيدًا، وتعرفت على دوافع سلوكها. ويلاحظ هذا الأمر في الأفراد والجماعات التي تكون الغريزة والشعور بالنقص أمام الآخر جزءًا رئيسيًّا في تفكيرها وسلوكها. ويتسم

سلوكها وفعلها – بناء على ذلك – بتلقائية، يخضع بسببها لمطالب الآخر، وتضيع – بسبب ذلك – حرية الاختيار، والصدق مع النفس، والاتساق مع القدرات الحقيقية للإنسان.

نحن أمام "الحرية" و"قهر الحرية"، أمام "الحرية" و"نقد الحرية". نحن أمام الإنسان الفرد في مواجهة الجماعة ثم أمام "الجماعة" وهي تواجه "الفرد". يحاول كلاهما قهر الآخر، وإخضاعه لأهوائه ومطالبه. نحن أمام "الآخر = حامد" وهو آتٍ من الغرب "الآخر بالنسبة للجماعة" مع زوج "سيمون = الآخر النسوي" ليمثلا نموذجَ قهر غير مباشر على سلوك "الأنا الفردي والجمعي "في رواية "أصوات" لسليمان فياض [٣].

نحن أمام "الغريب" في "البلدة الصحراوية" والآخر، يضغط عليه، ويستعبده بنظام "الكفيل" والعمل حتى الذوبان في حرارة قيظ الصحراء، وبإغراقه في تفاصيل لا تنتهي من القسوة والمهانة، حتى تتمحور الأنا حول نفسها ثم تتخلص من هذا كله بالانسحاب بعيدًا عن "الآخر" أملاً في "البلدة الأخرى" كما يحبها الكاتب "إبراهيم عبد المجيد" في روايته الطويلة "البلدة الأخرى" [٤].

ونجد أنفسنا في عالم ثالث يعود إلى القرن الرابع الهجري حيث الحاكم بأمر الله، يحكم مصر، وفق ظروف خاصة، فهو مريض نفسيًا، وهو ذو مذهب فاطمي يختلف عن المذهب السني في مصر، وهو القاهر المذبذب الذي يمثل "الأنا المتسلطة" عبر كهنوت الفاطميين وتأليه الحاكم وعصمته. بل يمثل في الوقت نفسه "الآخر" القاهر بالنسبة للمصريين. ونجد الآخر وهو يحاول الحياة على حساب موت الآخرين الأمر الذي خلق ثنائية المقاومة الذاتية ضده؛ إذ نجد في رواية "جنون الحكم" [٥] لسالم حميش المغربي الجنسية هذه المعالجة السياسية النفسية الفنية لجنون السلطة، وتسلط الأنا على الآخر. ومقاومة الآخر المزدوجة بالسلب والنكت والبطاقات والتحايل، ثم بالثورة والتمرد والتخريب والقتل. وقد انتصر الكاتب بالطبع للمقهورين من القاهر، بالقتل كما حدث في التاريخ.

ولهذا نجد تدرجًا في علاقة "الأنا بالآخر" في هذه الروايات الثلاثة، حيث نجد: الآخر النموذج القاهر بتفوقه الحضاري يسقط صريع "التخلف الحضاري" لدى سليمان فياض في رواية أصوات، ونجد الآخر القاهر بتخلفه وسطوة ثروته، يقهر أنا الراوي البطل، ويدفعه للانسحاب إلى "الأنا" بحثًا عن بلدة أخرى ربما تكون طيبة المال، لدى إبراهيم عبد المجيد في روايته "البلدة الأخرى". ونجد الآخر القاهر بسلطان الحكم والثروة والنسب وبوساوسه وتقلباته النفسية والمزاجية التي يترتب عليها مزيدًا من القهر للجموع المغلوبة على أمرها باسم الدين وباسم الحكم الإلهي، حتى يفيض الغضب لدى العامة ويثورون لتحصل الأنا على حريتها، ثم يأتي الفرج من لدن شريحة القاهرة، حيث (ست الملك) تدبر لأخيها موتًا حاسمًا يخلص الحكم

والشعب من ظلمه بعد أن فشل المقاتلون في ذلك. وهذا ما دعا سالم حميش إلى أن ينهي روايته "مجنون الحكم" نهاية سعيدة يستمتع فيها المصريون بكل ما يعوض أنفسهم عما سلبه الآخر القاهر الحاكم بأمر الله المصاب بقهر "المالنغوليا" والتشويش العقلي والنفسي.

نحن أمام الآخر القاهر بتفوقه الحضاري، ثم ثروته، ثم بسلطان الحكم. وأمام الأنا الغريزية المتخلفة الفقيرة، والأنا الواعية الفقيرة، ثم الأنا المستسلمة الموتورة، وهي أنا تنتصر دائمًا بالسلب والهروب والخوف، فتقتل الآخر عن جهل أو تنسحب من أرضه ومملكته، أو تذوب في السلب والضحك والمرارة ثم بترك النفس على هواها.

ونرى في "أحزان صيف منسية" (٦) الواقع كله مقهورًا بظلام النكسة، وتفكك الشخصيات. بل نرى الشخصيات وهي تتحدر بين نقيضين: الأول: الحرية، ومتطلباتها، التي كانت هدفًا لكل شباب هذه الرواية. والثاني: العبودية أو القهر بالخضوع للواقع المهزوم، والتخلي عن الطموح الشخصي؛ لأن طموح الوطن كله، مؤجل حتى تزال التأثيرات السلبية التي يفرضها الزيف والملق والظلم.

وهنا سنلاحظ – في التحليل – أن الانهيار النفسي يتوازى مع الانهيار العام للواقع المحيط به. الأمر الذي انتهى بالبطل إلى الضياع بلا هدف حتى يقهر الوطن هزيمته، وينتصر على السلبيات والفساد. وهذا ما أشار إليه الكاتب. وكان يحتاج لتكملة أخرى للرواية لنرى آثار (قهر العدو) وانتصار أكتوبر على هذا البطل الذي كان يومًا ما مناضلاً ضد القهر.

ويعالج عبد الحكيم قاسم في "طرف من خبر الآخرة" (٧) مسألة حرية الإنسان. ويوضح الكاتب – في هذه الرواية أن القهر يأتي من مفهومنا عن الموت، وعن الآخرة. وهو يحاول أن يحرر الإنسان من قهر الموت، بالفهم والوعي لما يحدث له.

ومن هنا يدين تحول الرسالات أو الحكمة إلى وسيلة لقهر الإنسان، وسلبه حريته بتخويفه، والسيطرة عليه. إنه يطمح في هذه الرواية إلى أن يوضح العلاقة بين قهر الموت للجسد، وقهر الروح للخوف من المصير المحتوم بعد الموت.

وتتخذ كل رواية من الروايات الخمس تقنية خاصة ولغة خاصة. أي تأخذ كل رواية شكلاً خاصًا يتناسب مع رؤية المبدع، ووجهة نظره. فتأخذ رواية أصوات (تقنية الأصوات) المتعددة التي تروي القصة من وجهة نظر كل صوت فيها.

وتأخذ رواية "البلدة الأخرى" تقنية الراوي السارد. الذي يمزج بين الرواية السردية الذاتية والرواية السردية الموضوعية؛ إذ الكاتب راوٍ وبطلٌ في آن واحد.

في الوقت الذي تهرب فيه رواية "مجنون الحكم" إلى التراث الفاطمي المشترك بين المغرب ومصر؛ ليعالج الكاتب المغربي موضوعًا تدور أحداثه في مصر – فيعتمد التراث جوهرًا لتجربته الروائية.

بينما يأخذ شمس الدين موسى تقنية الاسترجاع، والغوص في نفس البطل وغيره من الشخصيات للتعرف على ما في داخل الإنسان المقهور.

ويتميز عبد الحكيم قاسم عن هؤلاء جميعًا باتخاذ تقنية "المسرواية" لكتابة هذا الموضوع الشائك وليتمكن من السرد والتحليل من ناحية، ويتمكن من الناحية الثانية من إجراء حوار الملكين مع الميت، في جو شفيف يتناسب مع الجو الروحي المقدس.

وسوف تعالج كل رواية على حده لنرى العلاقة بين موضوع وهدف الرسالة والخطاب الروائي، وبين شكل الرواية وتقنياتها ولغتها.

(٣)

يمكن أن نطلق على العلاقة بين طرفي الصراع في رواية أصوات لسليمان فياض، أنها "أنا الآخر" أعني الأنا المستلبة للآخر، بفعل مشاعر النقص وحقيقته أمام حقيقة تفوقه وتقدمه، الأمر الذي جعل سلوك أهل قرية (الدراويش) جميعًا رد فعل منعكس يلبي رغبات الآخر حتى تتلاءم الذات الناقصة مع الآخر المكتمل؛ لأنهم تحولوا بفعل نشاط غريزي "مقلد" و"منافق" و"كاذب" إلى قرية "نظيفة" و"منظمة" و"مضيئة" و"هادئة" تلبية لرغبة الآخر، لا لاحتياجهم هم إلى هذه الأشياء؛ ولهذا حينما رحل الآخر، بل قبل أن يرحل، عادت قرية الدراويش إلى ما كانت عليه من تخلف.

فالآخر يحرك الأنا نحو الأفضل، لكن الأنا لا تتغير بل تعود إلى ما كانت عليه غريزيًّا واجتماعيًّا. وهي عالمة بهذه الحقيقة. وتتحول كل هذه المكبوتات إلى ثأر غريزي هو الآخر، تمثل في قهر الآخر المتحضر بشروط الأنا المتخلفة. إن الأنا المتخلفة لم تتحمل الصمت الدائم أمام قاهرها، وتمثل ذلك في أكثر العناصر ميلاً إلى الغريزة "المرأة" التي قتلت "الآخر المرأة" بحجة النظافة والتدين، وهما الموضوعان اللذان أثارهما الآخر في نفوس "الأنا الجمعي" فسال الدم غزيرًا وماتت سيمون الجميلة الرشيقة التي شغلت الرجال والنساء والشبان والأطفال على السواء. فلما لم يستطع الأنا الجمعي استيعاب الآخر تقيأ التقليد، وأنكر خصوصية الآخر – لأنه لا يحترم خصوصية نفسه بالقطع – وعاد إلى الذات، إلى الأنا العميق؛ ليرتد إلى حقيقة الغريزة بقتل النموذج المسبب لإحباط الذات، بينما نجا "حامد" (الآخر المشترك) بين الآخر الغريب والآخر القريب.

لقد نسي الأنا المقهور كل المواضعات الاجتماعية، نسي العالم الخـارجي، وتـشرنق حول نفسه ورغباتها ونفذ سلوكًا غريزيًّا بلا روية، فسقطت عنه صفة الحريـة؛ لأنهـا أنـا ضعيفة أمام عقلها، مستسلمة لهواها ولهواجسها.

ولم يكن "المأمور" حرًّا في سلوكه وفعله، بل كان مقيدًا برغباته وبمنافع يأملها، وهـذا ما جعله في نهاية الرواية يرتد إلى الفعل الغريزي نفسه، فينسب الموت لأزمة قلبية حـادة، لا إلى (موسي) القابلة وتكتل نساء الدراويش لختان امرأة فرنسية مسيحية.

ولم يكن سلوك "أحمد" سلوك الأحرار حين نَظَّم بيته وأعاد طلاءه، بفعل ألفي جنيه من حامد إليه. ولم يكن حرًّا حين يقلق بالآخر المختلف عن زوجه زينب. كـذلك كـان سـلوك العمدة، باستثناء سلوك ابن المنسي لأنه ثقف الفرنسية وآدابها وعرف سلوك الآخر واحترامـه ولم يستسلم لغريزته، وبالتالي لم يقهره الآخر.

وحينما نستمع إلى مقولة المأمور، وهو يعد القرية ندرك شـكلية الإجـراءات التـي اتخذها، وأن عمق التغير مرتبط بقدوم الوافد الغريب. يقول المأمور، وهو السلطة القادرة على تنفيذ ما تراه:

"قلت للجميع إنه لا بد أن تظهر الدراويش بالمظهر اللائق بها وبالـديار المـصرية. ووافقوني على ذلك، وأخذنا، طوال أسبوعين في تهذيب حشائش القنوات، وتـرميم جـسورها (فقد ترغب الست سيمون في أن تتمشى عليها في العصاري).. لكي تبدو الدراويش لـسيمون وكأنها مضاءة في كل الليالي من سنوات بعيدة../.. ولم تخل أحاديثنا من حكايات مختلفة عن بلاد سيمون الفرنسية". ص ٢٢ – ٢٣.

ولهذا نجد ختام الرواية على لسان المأمور والطبيب يلخص هذا الموت/ القهر/ التقليد/ الغريزة/ الضرورة، يقول المأمور بعد معاينة الجثة ومعرفة القاتلة: "قررت أنه لا ينبغـي أن تفلت من العقاب. مهما كان سببه المعلن. وأخذت الطبيب جانبًا، وكانت الصالة خالية، لـيس فيها من أحد سوى: أنا، وهو، والضابط المعاون. وجلسنا. فكرت في المحنـة الأليمـة التـي سوف يواجهها حامد غدًا، ابتداء من غد، إن بقي في الدراويش، إن هرب عائدًا إلى بـاريس فكرت أن سيمون قد ماتت، وأن الطبيب يعرف جيدًا معرفته بالحياة قلت له هامسًا:

– قل لي ما سبب الموت الحقيقي؟

كان الطبيب شاردًا. فقال لي باضطراب والدهشة مرتسمة علـى وجهـه: نعـم. آه.. موتنا، أم موتها؟!." ص ١٢٠.

إنه الموت، فقدان الحرية، وفقدان الاختيار، حين تتحول كل الأشـياء إلـى شـكليات لمجاملة الآخر. وهنا يكون الموت رمزًا لفقد الحرية مثله مثل التقليد وثنائية الفعل واضطرابه،

ولهذا كانت إجابة الطبيب شافية: موتنا نحن الغريزيين أم الموت الفيزيقي لمن يتمتعون بالحرية؟!

(٤)

ويضعنا إبراهيم عبد المجيد في روايته "البلدة الأخرى" من البداية حتى النهاية في مقلاة الاختيار والتقلب منذ أن انفتح باب الطائرة على الصمت والقيظ والشاب الذي لم يسترح له طوال الرواية حتى قررت الطائرة نفسها الإقلاع إلى أرض الوطن من جديد.

وكما وضعنا سليمان فياض في قرية وأغلق علينا، حاصرنا إبراهيم عبد المجيد بشقة راحته مع زملائه (الاستراحة) وبالمستشفى، وجعل المجتمع كله هذا المستشفى الذي اكتشفنا من خلاله قهر هذا الواقع على رقاب الناس، واستسلام الأنا لقهر الآخر، لأنها غريبة، ولكنه يصنع تعاطفًا إنسانيًّا بين المقهورين من الجنسيات المتعددة التي تساهم في تمدين هذا الواقع. ويعرض لنا الآخر قابضًا بالسلطة وبحق موروث، وبشرطة وتقاليد وقوانين تساعد كلها على انتفاء إنسانية الإنسان، ويعرض علينا نماذج لا تنتهي من هذه القيود، ومن هذه الإحباطات والاضطهادات التي سببها الآخر.

أي تحقق رواية إبراهيم عبد المجيد "البلدة الأخرى" هذه المقولة. "قهر الأنا" ثم قهر القهر بوعي الأنا بشروط قهرها، ووسائل قهر الآخر لها، ومن ثم بالانسحاب من أرضه التي يملك قانون الحركة عليها، والعودة إلى وحدة الأنا، وكسر اغترابها، وعودتها إلى أرضها الخاصة لتعيش وفق الظروف التي هربت منها – لتقهرها – فقهرها الآخر بشروط أقصى وأقسى من شروط الوطن.

نحن أمام "الغريب" في "البلدة الصحراوية" حيث "الآخر" يملك الثروة التي تقهر ضرورة الفقر والحاجة الاقتصادية وتنفي ضغوط الأسرة وتفي بمتطلباتها، في عالم متغير، وقاسٍ؛ حيث يتلقفه الآخر بقانون الآخر فيستعبده وكأنه باع نفسه وفقد هويته، بالعمل حتى الذوبان في حرارة الصحراء، وبدخولها في تفاصيل يومية لا تنتهي، حين يعرض الآخر مشاهد من تسلطه ونفاذ شروطه وقانونه في هذه الذوات الغريبة.

فنراه يعرض مشاهد الجلد وقطع اليد والتشهير. وليس غريبًا أن تنفر الأنا مما لم تتعود عليه. فتخلص من كل ذلك بالانسحاب بعيدًا عن الآخر، وأملاً في بلدة أخرى تمثل البلدة "الحلم" التي لا تفتقد فيها حريتها.

لهذا يضعنا إبراهيم عبد المجيد في "البلدة الأخرى" ليحقق هذه المفارقة وهو يخاطبنا خطابًا روائيًّا؛ إذ يؤكد – من العنوان حتى النهاية – مفارقة ثنائية بين البلدة هنا، والبلدة

الأخرى هناك. ويُشْعر العنوان – بالطبع – بالخلافات الواضحة بين بلد الأنا وبلد الآخر/ الأخرى. وهي البلدة التي كان يمكن – إذا تعدلت شروط الحياة – أن تكون هي بلدة الأنا.

فمنذ أن تحدث الكاتب بلسان الأنا الروائية حتى نهاية الرواية ونحن نتقلب معه على مقلاة الاختيار، والرفض الباطني لكل ما يراه، وتراه الذات منذ "أن انفتح باب الطائرة فرأيت الصمت. شيء نادر أن تشعر في ظهرك بهواء المكيف بينما صدرك ووجهك يقابلان الشمس وأنت بعد لم تفارق باب الطائرة، لكن الذي خلفي دفعني برفق نحو أول خطوة" ص ٩. وهو إذ يقابل الشمس والآخر، يفقد منذ اللحظة الأولى اختياره؛ فيخطو أول خطوة بدفع الآخر الخلفي.

وهذا ما عبر عنه – بعد سطور قليلة بقوله: "تقدم يا ولد. زعق في أحد الجنود، أدركت أن الذين أمامي دخلوا الصالة، وأني نمت واقفًا في الطابور.. ما الذي يجعلني أنفر من هذا الشاب." ص ١٠. وهو القول الكاشف عن سير العلاقة – فيما بعد – بين هذه البلدة المتمثلة في الجندي والشاب الذي لم يحبه وينفر منه. لكننا ندرك إلى أي حد يقوم "الآخر" بتوجيه "الأنا" التي نامت منذ بداية الرواية وأيقظها الجندي الغليظ.

هي أنا قهرت في بلدها، ثم تبدأ رحلة القهر الثانية، ثم تكتشف أن قهر بلدها أفضل فتعود إلى قهر الوطن (الفقر). وهذا ما فعله بطل وراوي هذه الرواية "إسماعيل خضر موسى" السكندري المصري المسئول عن أسرة كبيرة، وأم مريضة، وهو كما وصف نفسه "يفطن للحقائق بعد فوات الأوان. ضيعني أحمد عاكف ونجيب محفوظ، صدقتهما فقتلت "آمال" أجل قتل عمد هو. عرفت سالم يعرفه أحمد عاكف مبكرًا. أنا لن أفوز بشيء" ص ٣٦٢.

ولكنه حينما يكتشف وعيه وينفي شروط الآخر، تنمو ذاته وإراداته فيعود إلى الكتابة التي افتقدها بفعل الفقر والحاجة، ولهذا يتساءل بضمير المتكلم: "هل كنت أعرف أني سأصل إلى هذه النهاية، أم جئت هنا، على هذا البعد، لأتقصى الأسباب؟ يالله هنا، على بعد مئات الأميال من كل ما هز القلب أو تحجر أمامه، هنا، والآن، أكتشف أني أستطيع "العودة" وأستطيع أن "أكتب". لكني لا أريد أن أدمي قلبي، أنا كاتبي وقارئي فأنا قاتلي لا محالة إذ ستصل الخدعة إلى الغاية رغم أني الكاتب المخادع الخبيث." ص ٣٦٣.

كما يتحرر من الضرورة الاقتصادية حين يكتشف وفاة والدته ويشعر أن إخوته قد تركوه حتى يأتي لهم بالثروة التي تمكنهم من الحياة السهلة. واكتشف الراوي/ البطل أنه يفقد حريته مرة ثانية من أجل "آخر" آخر قريب وليس غريبًا هو إخوته "كما فقدها عند "آخر" كان المفروض ألا يكون آخر.

ويظهر البطل هنا كمرآة يعكس عليها الكاتب بمجموعة من الأحداث والمشاهد والاختبارات، التي يثبت من خلالها، ومن خلال علاقة البطل بها، آليات مجتمع الآخر، وطرق تعامله مع الوافد إليه. ويتحول البطل بالتدريج إلى "شريحة" ممثلة لغيرها من الغرباء الذين وفدوا إلى "هنا" حيث الرواية، وهو إلى "هناك" من حيث الواقع؛ لهذا نجد البطل التعيس، يتحول إلى سعيد بحريته آخر الرواية.

وقد تمثلت الحرية لديه في صورة الانسحاب المنظم كما تمثلت لغيره من أفراد هذه الشريحة الوافدة بالموت مرة، وبدخول الإسلام مرة، وبالحلم مرة، وبالحب مرة، وبالتعلق بأذيال الآخر والعمل جاسوس له على بني جنسه. ولكن أنواع الحرية التي عرض الكاتب الراوي مشاهدها يضعها كلها في حالة "إحباط" وافتقاد دائم، حين يعلن أن كل أنواع الحرية – وأن الزمان الذي تجري فيه، والمكان الذي تجري عليه – مجهضة بفعل إحاطة الأشياء والإنسان بجو بوليسي يُفْقِد كل شيء حريته واستقلاله في بلاد يترصد فيها الهواء الأحاسيس ينقلها فيه للعسس،.. كل منا أخفى شيئًا وعجز عن البوح به.." ص ٢٣٣.

وهنا يعرض الكاتب للبطل الممثل لشريحة في ظل دولة بوليسية قادرة تتجسس على الإنسان والزمان والمكان، فتفسد كل شيء. مما يخلق تعاطفًا إنسانيًّا ونفسيًّا مع البطل، يكفي لإقناعنا بالحل الذي اقترحه الكاتب، والنهاية التي ارتضاها لبطله "إسماعيل موسى" وبالتالي التي يقترحها لنا حين نواجه هذا النوع من القهر وفقدان الهوية والحرية، إنه الهروب، والارتداد إلى الأصل/ الوطن/ الذات/ الأنا الأصيلة قبل أن تلوث بتسلط الآخر ومشاريعه.

وهي الحالة التي عبر عنها الكاتب على لسان البطل الراوي بقوله: "وكتبت السيد/ ناظر المدرسة.. لن أعود، ولن أبقى هنا. سأنفجر.." ص ١٣١.

(٤ – ٢)

المشهد يتسع كثيرًا، حتى يشمل أنواعًا لا حصر لها من القهر، ومن المقهورين، كما يعرض – إلى جانب ذلك – درجات من القهر، في سلسلة هرمية، يتداخل فيها القاهر أحيانًا. ويتبادل القاهر والمقهور أحيانًا الأدوار. فنجد المساحة المتسعة من الأرض الجدباء، قد تشبعت ببترول يكفي العالم مائة سنة، واتخمت بثروات لا يعلم صاحبها عددها. وبجوار منطقة الجذب هذه، مناطق طرد وفقر تملك ملكات حضارية تستطيع أن تبني هذه الأرض الجدباء وتحولها إلى جنة في أرض الله.

فتتوافد على هذه الأرض جنسيات عربية، يمنية، ومصرية، ومغربية، وفلسطينية، وماليزية، وتايلاندية، وكورية، وهندية، وأفغانية. وكلها جنسيات لشعوب مجاورة، كانت من

أصحاب الحضارات القديمة، ولا تزال تمتلك قدرات ومواهب وثروات بشرية ولا تملك ثروة لتنمي هذه البلاد. وكل هذه الجنسيات تدخل دائرة القهر "مجبرة" غير مختارة، فإما الفقر والمعاناة في بلادها، وإما الثروة وإراقة ماء الحياة. وكل من هذه البلاد تقذف بأبنائها إلى بلاد النفط والقداسة.. وتأتي هذه الشخصيات وهي تحلم بقهر الضرورة، وبناء الحلم في بلادها عند العودة.

وتدخل هذه الشريحة المقهورة دائرة التحكم فيها عبر العقود أو الكفيل. يقهرها حكام هذه البلاد بالثروة والبوليس والتقاليد، ثم نعلم من سير الرواية أن السيد المستعبد لهم، هو الآخر مقهور لقوة أكبر منه، تحميه، وتحمي ثروته ممن حوله من مناطق الطرد البشري الفقيرة. وهذا هو السر وراء مشاهد القسوة مع الغرباء، ومع مشاهد الحرمان التي عرض لها الكاتب لمجموعة من شرائح البلاد الأخرى؛ حيث يتسول بعض الشعب الغني، ويدخل في دائرة القهر لأنه لا يملك نسبًا يضمه إلى هوية الحاكم المسيطر وبالتالي أصبح كغيره من مقهوري العالم تحت سياط النفط، بل الشريحة المتميزة من أهل هذه البلاد تتدرج حتى نجد منها شريحة صغيرة مقهورة، فهذا "منصور" يفقد حبيبته لأنها غيرت توجهاتها، وتوجهت إلى "الكويت" المجاورة لتتزوج من (آخر) أغنى، ولهذا "عاد منصور من الكويت يلعن النفط، واليوم الذي تفجرت به الأرض، من قبل كل الناس يأكلون سباع الصحراء والضب.." ص ٣٧٤.

ونستنتج هنا أن جو القسوة والدم المتناثر بين ثنايا الرواية، جو مبرر بما تتحمله الشخصيات من ضغوط، الحياة اليومية، ومن مشاهد الدم التي يرونها بين الحين والحين، وهم يعاقبون أحدًا ما لذنب اقترفه، أو لمخالفة ارتكبها. وهو ما يبدو في مشاهد قتل الفئران التي امتلأت بها الرواية، والتي تدرجت من تأفف البطل من مشهد القتل وصوته، إلى إدمانه القتل وسفك الدماء في مخلوق لا يطالب أحد بدمه أو ثأره وهو "الفأر".

لقد تحول البطل من قسوة المكان والزمان والإنسان إلى هذا الكائن المتوتر الذي يُنَفِّس عن إحباطه ووجعه في قتل مقهور مثله، تحول إلى شيء يقول: "تجاوزت في القتل الخمسين فأرًا، وصرت أصطادها في الليل أيضًا، صوت آذان الفجر يملأ فضاء البلدة التي فرغها الحر من الهواء فصار الصوت طبلاً فأصحو وأقطع الساعتين الباقيتين في مطاردة الفئران. أمارس القتل في النهار وفي الليل وألقي بالموتى من فوق الباب، وأسمع صوت شجار القطط التي أعرف أنها في جحيم النمور.." ص ٣٤٦ ولا عجب أن نجد البطل يسقط قهر الآخر له على حيوان آخر يمارس عليه الدور نفسه، فكل شيء هنا ضخم، الحر، والبرد، والظلم، والكلاب

المطرودة إلى الصحراء، والفئران، والقطط، والإنسان الوافد الغريب هو الوحيد الضعيف الخاضع، فلا عجب أن تدور الدائرة ويتحول المقهور إلى قاهر لما هو أقل منه.

فقد كان القهر يطارده منذ بداية الرواية في صورة كابوس أسود أيضًا. يتحول فيه البطل أمام من يطاردونه إلى ما يشبه الفأر. فكما يقول عن ليلة عاشها: "كنت متعبًا، من كابوس داهمني بالليل. رأيت نفسي أتراجع في بطء وفزع ويتقدم نحوي أربعة رجال سود، لهم عيون جاحظة، كل عين في حجم البيضة تدور أمامي، وفي أيديهم سياط طويلة رفعوها عاليًا. وأنا لا أعرف أين أذهب. فهم يحاصرونني من كل ناحية ويسوقونني وأنا أتراجع بظهري حتى دخلت إلى زقاق مظلم تحده من جانبي وخلفي جدران عالية من حجر بازلتي أسود ضخم.." ص ١٩. فمن المشهدين ص ١٩، ص ٣٤٦، نحس أن البطل ينفس عن رعبه وكابوسه وسواد ليله بمشهد القتل.

وأمام مشهد القهر الواسع لكل الوافدين، ولبعض أفراد الطبقة صاحبة البلاد النفطية، ولبعض من أفراد شعبها من القبائل التي لا تحظى بحب الحاكم، نجد مشهدًا نقيضًا، يتكرر فيما بعد، فعلى لسان البطل المترجم: "للأمريكان مواقع عمل بعيدة، وسكن متميز، لكنهم يتبعون الشركة.. وللأمريكان قطاع الأعمال الفنية الراقية الذي سنتلقى منه بعض التقارير نترجمها.." ص ٢٤. ويتكرر مشهد التمايز الأمريكي في العلاج والرعاية الطبية ونستمع إلى الراوي يصف: على لسان آخر: "إن هناك مستشفى عسكريًّا كبيرًا بالقاعدة العسكرية "اسمه" يتكرر "مستشفى أمريكي لا يعمل فيه أحد من العرب، وفيه يصل راتب الممرضة الأجنبية أضعاف راتب الطبيب المصري في أي مستشفى آخر." ص ١٠١. وهو قهر آخر يوضح ازدواجية القهر، من الآخر العربي، ثم من الآخر الأمريكي داخل هذه البلدة.

ومشهد التمايز هذا يبرر ما تكرر في الرواية من وصف سيطرة سلاح الطيران الأمريكي داخل أراضي هذه البلدة، حيث ينظر البطل يمينًا وشمالاً فيرى العلم الأمريكي وعبارة "القوات الجوية الأمريكية" فيجلس صامتًا حتى يغادر هذا المجال الجوي.

وهكذا تتدرج دوائر القهر وتتداخل ويتبادل الإنسان أدوار القاهر والمقهور وتتعدد مشاهد الموت والحياة لتظهر الأنا المقهورة، وتبين الفروق بين الإنسان الحي، والإنسان الشيء. فتجهض (فتاة) لأنها تحمل جنينًا من شاب سعودي (وهي ليست سعودية) ثم تموت (السيدة) في أثناء العملية الجراحية ص ١٠٥. ويموت فيليب العجوز وهو يقوم بعملية ختان تطهره وتعده ليدخل الإسلام حتى ينعم بثروة المسلمين ويعيش في هذه البقاع بقية عمره، ولكنه يموت دون أن يحقق حلمه ص ٢٠١. ونجد الأم التي تترك ابنها لدى المستشفى لتأخذه أسرة تقوم على رعايته لأنها لا تستطيع أن تخرج به من المملكة و"اتضحت الصورة. فتاة

غرر بها أحد رجال البلدة لماذا لم نعترف باسمه؟ أتراها كانت تأمل أن تأخذ ابنهـا؟ تركوها عامًا في السجن ترضعه لا بد أن تتسلمه الدولة أكثر عافية وهذه الأم لم تستطع أن توقف مرور العام، كم من مُنًى خرافية تعلقت المسكينة بحبالها وابنها في صدرها. ص ٢٢٣".

ونرى مشاهد أكثر ألمًا بعد الموت، فالموتى من العمال لا يرجعون إلى بلادهم بسبب بخل صاحب العمل الذي يرفض دفع تكاليف شحن الجسد إلى بلده؛ مما يستدعي الآخرين لجمع تبرعات فهذا "جمعة يعمل في شركة البازغي أكبر مقاول في البلد، أكبر مقاول في المملكة تقريبًا، عنده سفن في البحر، وأسطول سيارات يحارب به إسرائيل لو أراد، لا يمر يوم دون أن يموت عنده واحد من العمال، البازغي ومديروه يرفضون دائمًا دفع مستحقات الميت يرفضون دفع ثمن شحن الجثة، يرفضون حتى ثمن الصندوق الخشبي، ادفنوه في المملكة، أرض طاهرة دائمًا، يقولون. أصبح معروفًا أن لكل جنسية مندوبًا لجمع التبرعات للموتى عند البازغي".

وكثرة مشاهد الموت والفراق، والغربة، والملل في هذه الرواية، تجعل الموت ومرادفاته يمثل خلفية عامة للنص. ويمثل هذه البنية العميقة التي تستوجب البحث عنها فيما بين هذه التفاصيل التي تملأ رواية كبيرة كـ "البلدة الأخرى". الموت والجدب والتشيؤ هي ما تشكل بنية عميقة تفصح عن موقف الرافض لهذه الصحراء.

ولهذه البلدة التي تجذب الغرباء، ثم تمتصهم ثم تلفظهم أمواتًا، يعودون موتى أو ممسوحين، أو لا يعودون ويدفنون في الصحراء الطاهرة. وليس غريبًا أن يتوحش إنسان هذه البلدة إذ يقتل الآخرين، أو يستنزفهم بالضبط كما توحش الكلب والفأر.

وهذه الوحشية هي التي تبرر مشاهد العبث التي قام بها منصور طوال الرواية فعلى الرغم من كونه مواطنًا في المملكة، إلا أنه يفتقد الائتناس مع الآخرين فيصاحب "قردًا" ويفقد حبيبته بسبب ما يعانيه الغرباء أيضًا. ثم هو يذبح لمواطنيه القرد ويهرب من هذه المأدبة.

ولا شك أن الأبطال يختفون في هذه الدوامة الصعبة فنجد "سيد الغريب" يقهر ويعزل وهو طبيب ممتاز، ولا ينقذه إلا مواطنه. وكامل السائق يعمل بنظام "الكفيل" دون عقد عمل. وهو سياسي مصري وقعت عليه صنوف كثيرة من القهر السياسي في بلده (مصر) فيعاقب عندما تعاقب أي فرقة سياسية مضادة للسلطة، ومن ثم يهرب إلى المملكة ليعمل سائقًا ويسافر إلى أوروبا أحيانًا، ولكنه لا يدري لماذا جاء إلى المملكة؛ "هل تعرف لو عرفوا عني شيئًا هنا كم سيفًا سيجري فوق عنقي؟ هنا النملة لو شردت من طريقها ستجد فوقها ألف قدم. هنا لو أذن الديك قبل الفجر ما رأى فجرًا بعد ذلك، ولا صباحًا، هنا لافتة (أنت فوق الجحيم) ص١٨٠.

وفي هذا الجو يسرق نبيل الشركة، ويعمل عابد عميلاً للسلطة على زملائه ومواطنيه وكان من الطبيعي أن يميل البطل إلى واضحة بنت سليمان بن سبيل وأخيها الذي هاجر إلى هذه البقاع بعد هزيمة ١٩٤٨ ص ١١٣.

ولا ينسى الكاتب أن يفصح عن "منذر" السائق فلسطيني الأصل، الفدائي الملتحق ليعمل في هذه المملكة. وهو الواثق في موسى المصري، الموصي له بألا يتعجب، وأن يحتاط في هذا المكان.

نجح إبراهيم عبد المجيد أن يجعل بطله محور هذه الأحداث، وكشف عن قدراته النفسية والفكرية، التي أهلته للصبر على بلواه، وقربته من كل الشخصيات المتناقضة، فالجميع يتحولون إلى أصدقاء وكثير منهم يفضي إليه بأسراره، بل كثير من المواقف التي عاشها البطل مكنته من النظر إلى قاع المجتمع الملكي.

ولقد خرج البطل بتوصيف لهذه المملكة من سطحها، ومن عمقها، وحلل وناقش كلما وجد ضرورة لذلك، وكان اعتماده على تقنية السرد المباشر على لسان البطل الراوي الذي تنطبق ملامحه على ملامح المؤلف نفسه واختار زمانًا صعبًا، هو زمان الاختلاف بين مصر وشقيقاتها العربيات عقب معاهدة كامب ديفيد. أي أنه اختار لحظة تاريخية حرجة. وجاء على أرض نقيض، ليحل مشكلة نقيض، وكان لا بد أن يكون خروج البطل موازيًا لخروج عام في المنطقة كلها (الشرق الأوسط والأدنى وبالأخص من بلده مصر).

وساعد السرد المباشر، تقنية "الفلاش باك" التي يستخدمها الكاتب للشرح والتوضيح باستمرار ويستخدمها باستمرار لإعطاء خلفيات تاريخية أو سياسية أو نفسية عن الشخصية التي يعالجها أو الحدث الذي يعالجه. وكأنه كان يستخدمها كلحظة (استراحة قصيرة للمتلقي المتابع لهذا الهول من الخلاف والدم والضجيج).

ولهذا نجح الكاتب في أن يخرج بهذه الرواية من مجرد الحكاية إلى توثيق تاريخ حقبة النفط دولار، النفط دينار، فلم يقف عند بني جلدته، بل تجاوز إلى المنطقة كلها فخلق مشهدًا كبيرًا للعالم كله الذي ينقسم إلى أصحاب عمل وسيادة وعمال ولم يقف عند الرصد العام بل دخل لتحليل أفراد مختلفة داخل الشرائح المحللة هنا.

وكان اهتمام الكاتب بحركة الصراع، والمغزى السياسي للرواية، وراء مباشرة اللغة وإشاريتها، رغم ما ورد من أبيات شعرية ومن قصص حب وعشق. كانت مناسبة لترقى اللغة على مستوى مجازي شعري. وقد حدث ذلك في روايات سابقة للكاتب. وقد ركز الكاتب على هذه الرؤية الاجتماعية المباشرة ليسهل له اقتناص هدفه من وراء الكتابة.

وهي الكتابة المواجهة لجمهور القراء، القادرين على القراءة والتحليل. حيث يدخل النص إلى مجالات التأويل والتفسير، وحيث تتحول الأسماء والحوادث إلى دلالة مجردة لا تفهم إلا في محيط اجتماعي يتبادل فيه الكاتب مع المتلقي (المرسل إليه) المواقع. "وفي مناحي هذا الميدان، يطرح وجود مبدعين مشاكل التأويل النفساني والأخلاقي والفلسفي. كما تطرح مشاكل جمالية وأسلوبية ولغوية وتقنية".

ولا يتركنا إبراهيم عبد المجيد طوال الرواية إلا بعد عرض شرائح لا تنتهي من قتل الآخر لنا نحن المحتاجين إليه. مبيناً القهر السياسي والاجتماعي في دولة بوليسية.

وهذه الرواية تنقلنا مباشرة إلى رواية ثالثة، تدخل إلى حرم التاريخ، والحكام، بطلها الحاكم بأمر الله، الذي حلَّ اللاهوت في ناسوته، فتجبر وهو لا يزال صغيرًا حتى نشأ على القهر وإراقة الدماء.

لكن المؤلف في هذه المرة غير مباشر، يدخل من باب التاريخ والتأويل والحكايات الشعبية، ليصل إلى جمهوره وواقعه الآني، تاركًا فرصة للتأويل السياسي والنفسي. ولهذا تكون الفقرة الثالثة من هذا البحث حول رواية مغربية تربط بين أجزاء كبيرة من عالمنا العربي كانت تحت إمرة الفاطميين. المغرب العربي، ومصر والشام، والجزيرة العربية. بعد أن رأينا رواية تدور في قرية مصرية، ثم رواية تدور في إحدى دول الجزيرة العربية. إننا أمام عمومية فنية في المكان. تدخل إلى الحاضر عبر الماضي.

(٥)

"مجنون الحكم" هي الرواية الفائزة بجائزة "مجلة الناقد" للرواية عام (١٩٩٠). ومؤلفها هو "سالم حميش" مغربي الجنسية. صدرت عن دار "رياض الريس للكتب والنشر". في طبعتها الأولى، أغسطس ١٩٩٠ وهي رواية تاريخية من حيث إنها تشير إلى التاريخ، تاريخ حكم "الحاكم بأمر الله الفاطمي"، وبحكم أنها تستند إلى مجموعة من المصادر التاريخية، والشعبية، والعقائدية وهي مصادر تضبط التواريخ والحوادث والأسماء، حتى يماثل السرد الروائي السرد التاريخي فينفي عن نفسه الكذب، ويوطن نفسه بتوثيقية حقيقية، كما أنه يستفيد من هذه النصوص مشاكلة لغوية لعصر الأحداث الواقعة، بحيث تنطق الشخصية متسقة مع زمانها ومكانها ووظيفتها الروائية في آن. ولا ينسى الكاتب نفسه، بل يمزج هذه العناصر مجتمعة بطريقته في السرد والحكي، بحيث يعطي نموذجًا تاريخيًّا وشخصيًّا ذاتيًّا في آن، مما يكسر حاجز الغربة عن المتلقي، ويدعوه للمشاركة في عملية الإسقاط السياسي والفني؛ الأمر الذي يُحَمِّل العناصر المكونة لهذا النص بعدًا تأويليًّا وتفسيريًّا، يكثر من الدلالات والمعاني ويجعل

من النص كله "استعارة تصريحية" يصرح فيها الكاتب بلفظ المشبه به أو المستعار منه، في حين نفهم نحن الشبه أو المستعار له، أعني، الآن الزماني، والواقع المعيشي لحظة تأليف هذا النص.

نحن إذن أمام مشاكلة بين نص تاريخي حقيقي، وواقع اجتماعي، ويتدرج بنا الكاتب حتى نتفهم العلاقة الحادثة بين التاريخ والواقع المعيشي. أي نتفهم طبيعة السلطة، وطبيعة البشر، والتاريخ لأنه يناقش معضلة السلطة والثقافة والحرية في زمن شبيه، وبحاكم نموذجي في ديكتاتوريته.

وحتى يعطي الكاتب هذه المشاكلة يقسم روايته كأنها كتاب تاريخ أو سجل أحوال "ميري" فيبدأ بمدخل الدخان ثم أربعة أبواب وهوامش ومراجع، ثم يقسم كل باب إلى أكثر من قسم، فينقسم الباب الأول إلى:

١- عن سجلات الأوامر والنواهي.

٢- العبد مسعود وآلة العقاب اللواطي.

ويقسم الباب الثاني إلى:

١- الجلوس في دهن البنفسج.

٢- الجلوس لطلب الدهشة.

٣- الجلوس للإلهيات بين الدعاة.

بينما يجعل الباب الثالث قسمًا واحدًا هو عنوان الباب: زلزال أبي ركوة؛ الثائر باسم الله، ثم يعود فيقسم الباب الرابع المسمى "من آيات النقص والغيث" إلى قسمين:

١- بين النكتة والانتقام مصر تحترق.

٢- السلطانة ست الملك.

هذا إلى جانب العناوين الداخلية الكثيرة في المقدمة بخاصة.

ويبدأ المدخل المسمى "مدخل الدخان" بمجموعة مقولات مقتبسة من "أخبار الدول المنقطعة" للوزير جمال الدين، ومن "مرآة الزمان" لسبط ابن الجوزي، ومن "تاريخ الإسلام" للحافظ الذهبي، ومن "تاريخ المسلمين" للمكين ابن العميد، وأخيرًا من "الخطط" للمقريزي. وهي بلا شك عناوين دالة على خطة الرواية وأهدافها، ثم إنها دالة بمقتبساتها على شيء مشترك فيما بينها، لخصه "المقريزي" بقوله عن "الحاكم بأمر الله":

"كانت أفعاله لا تعلل، وأحلامه ووساوسه لا تؤول." وهي جملة دالة هي الأخرى على سلوك بطل الرواية، وبطل الحقبة التاريخية الذي وصل سلطانه من مصر إلى الشام والحجاز

وإفريقيا. ومما لا شك فيه أيضًا أن الكاتب قد اختار هذه الشخصية الفاطمية ليربط بين المغرب وبقية الوطن العربي.

بل هو يحاول (الكاتب) في هذا المدخل أن يقيم حوارًا بين (هو) الحاكم، كما أخبر عنا المؤرخون، و(أنا) الحاكم كما نطق في سجلاته وكما تخيله الكاتب نفسه.

ويجعل الكاتب من الحكم (الآخر المتسلط) نموذجًا للظلم في البابين الأول والثاني، حين يعرض لطلقات، الحاكم في الترغيب الترهيب، وحين يعرض ماذا كان يفعل الحاكم بأمر الله في المجالس الحاكمية. موضحًا شذوذه، وشكل من البابين الأولين خلفية مهمة لظهور النقيض في الباب الثالث المعنون بـ"زلزال أبي ركوة" الثائر باسم الله، وهو الباب الممتع بحوادثه العسكرية التي تكشف كيفيات التآمر في هذا العصر وكل عصر. وكان من الطبيعي أن تبلغ قمة المأساة الفصل الرابع بتمرد الذات السلبية مرة واحدة ضد الحاكم حتى إن احترقت القاهرة، بعد الدفاع السلبي. وتنتهي المأساة وينتهي القهر بموت مسببها حين تقتل ست الملك أخاها بيد أعدائه.

إننا أمام قهر سياسي مباشر، ومعالجة سياسية اجتماعية مباشرة لا ترى إلا الالتحام في وجه الظلم والقهر، وبعمل جماعي لا يعتدي على حرية الآخرين، كما حدث في حادثة قتل سيمون في رواية أصوات، وليس بهروب البطل كما في رواية إبراهيم عبد المجيد بل بقتل الظلم، وقهر ضرورته، لتحقق الحرية، ويتوحد الأنا ضد الآخر حين يعتدي ويستبد كما صوّر سالم حميش في روايته ص ١٦٩ – ١٧٠: بقوله:

"أيها الإمام، لقد جلت في مصر، ورأيت بأم عينك طغيان الحاكم الفاطمي وعبثه بالبلاد والعباد، ويبقى ما رأيته وسمعته دون هول الخفايا والتفاصيل وقد عرفت أهالي مصر الطيبين، يقاومون الظلم حين يقدرون، ويستقرون في الصبر والنكتة حين يعجزون. وقد صاروا اليوم لا قوة لهم ولا حيلة في وجه الحاكم وأتراكه وعبيده، فحتى النكتة لم تعد تجلب لهم إلا انتقامات/ الطاغية المتبوعة بالمآسي والويلات. ويعز عليّ أيها الإمام أن أرى الأهالي قد باتوا يعتصمون بالصمت والجمود خوفًا من وقوع استنكارهم واستلطافهم على مسامع أو عيون جواسيس الحاكم المدسوسين في الدور والصفوف، حتى إن سموم التوجس والحذر صارت تسري بين أعضاء الأسرة الواحدة. ولئن بقوا على هذه الحال، ولو لعهد قريب، فسيصابون – لا قدر الله – بالمس والهوس، وبئس المصير".

وهكذا يعرض سالم حميش القهر المزدوج بين التاريخ والسياسة، بين التراث والحاضر، بين الإنسان ونفسه، بين الإنسان والآخر. الأمر الذي يمهد للتعرف على قهر (الآخر العدو) في رواية "أحزان صيف منسية" لشمس الدين موسى.

(٦)

يقدم الكاتب "شمس الدين موسى" تجربته الروائية "أحـزان صـيف منـسية" ليعـالج موضوع القهر النفسي والفكري في فترات نكسة (١٩٦٧). وداخل هذه الروايـة نحـن أمـام أحزان صيف منسية وقعت بين القرية المصرية والعاصمة المصرية؛ إذ نجد الصيف الحزين، صيف الخامس من يونيو مخيمًا على الحياة المصرية قبل الهزيمة، وبعدها. فالكاتب يبدأ مـن قبل وقوع النكسة ويستجلي آثارها في الوقت نفسه. فيوقع شخصياته في عدة اختبارات تفصح عن هوياتهم وانتماءاتهم، وتبرز وجهي العملة (العمل) و(العلم) في الـصراع المتـأجج بـين التخلف والتنمية.

وفريق هذه الرواية، مجموعة من الشبان المثقفين، الطامحين إلـى مـستقبل أفـضل لوطنهم، في ظل ما كان يقال من شعارات في فترة الستينيات. ويقود الـدكتور "فـؤاد" هـذه المجموعة، ناحية هذه الشعارات بندواته، وكتبه، وشعاراته داخل النـادي الثقـافي، وداخـل الجامعة وفي الشارع وقد صدق الشبان هذه الشعارات وهم لا يزالون طلابًا بالجامعـة حتـى انتقلوا بعد التخرج إلى مواقع عمل متعددة غيرت من معتقدات بعضهم، وحولت آخرين إلـى النقيض، وتركت المخلصين منهم صرعى للهواجس والخلل النفسي كما يصوره الكاتب عبـر شخصيتي (ناجي) و(الدكتور) بخاصة.

فلا ضير أن يختار أسماء أبطاله (وكل شخصياته أبطال) مشتركة في بعض الحروف. إذ يجعل الرجال يحملون أسماء: (سامي) و(سيد) و(سمير) فيما عدا (ناجي) و(الدكتور فـؤاد) اللذين ميزهما باسمين خاصين عكسا تغايرهما النفسي والاجتماعي عن الآخرين.

كذلك يجعل أسماء النساء تشترك في حرف العين مثل: (عايدة) و(عزيزة) و(عواطف) ثم حرف الكاف مثل: (كاميليا) و(كوثر) مثلما اشترك الأبطال الرجال في حرف السين.

والمفارقة واقعة بين ما تربت عليه الشخصية، وبين ما وصلت إليه، إلى حـد يجعـل الواقع الموضوعي أقوى بكثير من القوى النفسية، والتكوين الثقافي، والمـوروث الاجتمـاعي فيحدث القهر. فسامي أحد الأبطال؛ الذي كان يرفض العمل انتظـارًا لفرصـة عمـره فـي الصحافة، يعمل في صفحة أخبار المجتمع بجريدة قومية ويحولها إلى مناسبة للمجاملات حتى يترقى لأرفع المناصب داخل الجريدة، واضعًا كل ثقافته في التفنن في إظهار النفاق والزلفـى إلى رؤسائه.

أما (سيد) فقد عمل بالترجمة واكتفى بذلك. و(سمير) قبل الوظيفة مؤقتًـا. كمـا قبـل (ناجي) العمل في مؤسسة اقتصادية للقطاع العام. وهناك في هذه المؤسسة تقوم الأحداث حول

(ناجي) الحائر بين خطابات والديه في القرية وانتمائه لها، وبين إغلاق البيروقراطية الطريق عليه حتى أوقعته في أخطاء عاقبه عليها قانون المؤسسة دون أن يفهم شيئًا عنها.

أما الدكتور (فؤاد) فإنه مع أول اختبار له باعتقاله وإغلاق النـادي الثقـافي. تـرك شعاراته وتخلى عن دوره القيادي ورضي أن يترك وظيفته في الكادر الجامعي، ضاربًا بكـل ما يعمله عرض الحائط. وتترك هذه الأحداث آثارها السلبية على كـل الشخـصيات ويكـون (ناجي) صاحب القسط الأكبر من المقاومة والمرض في الوقت نفسه؛ إذ يظل رغم كل شـيء آخر القلاع الصامدة، التي تأمل في المستقبل، كما يبدو في المشهد الأخير من الرواية:

نظر في ساعته، خرج مسرعًا، بينما تدغدغه نسمة طرية.. الشارع خال، لكن المنازل لا تضن بقليل من الضوء عبر نوافذها على الطريق المقفر من المارة.. لم يكن يأتي من رأسه سوى أصوات نباح الكلاب التي تمرح في مملكتها وسط الحقول دون منازع أو رقيب.

ومن أين يأتي المنازع أو الرقيب والبلاد كلها في حالة حداد وانشغال بالعـدو؟ ومـن أين تمتلئ الشوارع، والملايين يستعدون للحرب من جديد؟ ومن أين يطل المـستقبل، إلا مـن هذه البيوت التي تستجمع نفسها بعد الهزيمة لتلقى قليلاً على الشارع الخاوي من الحياة.

ونستطيع أن نقول هنا إن اهتراء الشخصيات وموتها النفسي واختلاف المعايير التـي تقيم وتقوم بها حياتها كان وراء "تيار الوعي" و"كثرة التناجي" على لسان الشخصيات. فقد كثر الحوار الداخلي للشخصيات؛ الأمر الذي يكشف القنبلة النفسية الموقوتة داخل كل شخـصية – على حده – والتي تبدو في اهتزازها وتذبذب مواقفها الاجتماعية.

لقد امتد تيار التناجي في هذه الرواية حتى مثل ظاهرة فنية، وحيلة تقنيـة، اسـتطاع الكاتب بها أن يعرض شخصياته من داخلها، وأن يقلبها على وجوهها فنحس بها أكثر ونـتفهم تناقضاتها أكثر، فالتناجي أو (حلم اليقظة) المستمر، يقلب الشخصية في عدة أزمنـة، وعـدة أمكنة، وعدة حالات نفسية وعدة مواقع اجتماعية، فندخل إليها أكثر لنحل ألغازها، وتناقضاتها، ونفهم ما لم يتمكن الحوار من كشفه، ولكن هذا (التيار التقني/ النفسي) أضاف عبئًا ثقيلاً على قلم الكاتب وأسلوبه؛ إذ كان التناجي و"حلم اليقظة" يتداخلان مع "السرد" أحيانًا. ومع "الحـوار" أحيانًا؛ مما ضاعف مسؤولية الكاتب نحو بيان استقلال السرد عن الحوار عن المناجاة، وقـد وفق الكاتب في معظم الحالات وأخفق في بعضها.

على سبيل المثال: يتداخل صوت الشخصية مع صوت الكاتب، كما يتـداخل الحـوار والتناجي على لسان الشخصية في لحظة واحدة مثل قوله:

"أنا وحدي وسط الكهف المظلم سأخرج، أنت الصديق الذي يعرف خلجـات نفـسي، أتوسل إليك، ساعدني على مواجهة الناس (ناجي يناجي نفسه).

– جزء من السلاح المواجهة وليس البعد، المقاومة في المواجهة يا ناجي (ناجي يناجي نفسه).

– لم أستطع المكوث بالبلدة حضرت بعد أن فكرت، واستقر أمري على ترك كل مكان (ناجي يناجي نفسه) آه يا قلبي الحزين لقد أوقعك ضعفك..".

فإذا علمنا أن هناك قبل هذه المناجاة الطويلة – صفحتان تقريبًا – بين ناجي ونفسه، سؤالاً سألته عايدة لناجي؛ علمنا أن تيار النقاش والحوار قد انقطع وأن الشخصية تتسمع أصداء نفسها رغم أن سؤال عايدة كان:

– لماذا لم تأت، وقد بحثنا عنك كثيرًا؟"

إلا إذا كان المؤلف قد عقد العزم على فك الروابط بين المتحاورين (عايدة، ناجي). وفي هذه الحالة ينقلب هذا الغموض إلى نوع من الحيل الفنية الناجحة، ولكننا نفاجأ بأن الجملة الثانية إجابة صريحة (لم أستطع المكوث بالبلدة) (حضرت بعد أن فكرت)، ولكن المناجاة المضطربة تستمر حتى يقطعها متحدث آخر (سمير) الذي يفيق بذهاب عزيزة المحبوبة القديمة، وهي إفاقة تتوازى مع خبر اعتقال رواد النادي "ص ٥٠".

وتتكرر تجليات تداخل التناجي، وفي هذه المرة تصعب معه على القارئ المتابعة فعايدة تسأل ناجي:

– ألم تسمع أخبارًا عن عزيزة يا ناجي؟

فلا يجيب عليها إلا في منتصف الصفحة التالية.

– لم أسمع شيئًا يا عايدة. هل حدث لها شيء؟

وأعتقد أن تقديم الإجابة كان أولى لا تقديم المناجاة عليها؛ لأن تيار التناجي يستمر بعد الإجابة ليصل إلى ما قبلها، فليس هناك داع فني هنا لهذا القطع، إنه القهر الذي فك الشخصية وقطع بعض صلتها بالواقع.

وهذا الطول الواضح في كل الرواية، يستدعي تدخل الكاتب أحيانًا ليلم أطراف الحديث، ويعلن بيانًا على لسان الشخصية. كما في مناجاة (سيد) (ص ٦٣). ص (٦٤) حين وقف خطيبًا يلخص ويقرر ويخبر:

"يا أصدقائي. فليسحق كل ما هو مرتبط بالماضي، لست حاقدًا أو ناقمًا، لكنني أخشى العيون، أشعر أن عيني أي صديق عندما يقابلني صدفة يخترق صدري بحثًا عن شيء ما، ذلك يشير شجوني. ينمو داخلي/ خاصة وأن أقرب الناس إلينا أصبح لا يغدو أن يكون ماضيًا،

سامي، الدكتور، إبراهيم، النادي، الجامعة، الجميع، جميع الناس انفرطوا في بداية الصيف ولم تفلح الأماني الطيبة في توطيد أواصر القربى والعلاقة.

وواضح أن الكاتب كان يريد أن يعلق على ما مضى فاختار تعليقًا مشتركًا بينه وبين سيد، ولكن السرد والتعليق المباشر أقرب إلى المناجاة هنا، وقد أراد الكاتب أن يرصد انتشاء الفرد من الداخل وخراب نفسه واهتزازه الاجتماعي ليبرهن على فكرة أن هزيمة صيف (١٩٦٧) كانت بيننا قبل أن تحدث الهزيمة العسكرية. ولكنه كان يمكن أن يعبر عن ذلك بعيدًا عن هذه الخطابية، وهو يمتلك في معظم المواضع لغة سهلة وشعرية في بعض المناسبات.

٧- التحولات

تقوم بنية هذه الرواية على ثلاث مراحل متحولة، كالسلسلة تفضي حلقاتها بعضها إلى بعض. ولهذا تبدو كوحدة واحدة، تبدأ بحالة الشخصيات والمكان قبل الصيف المنسي، ثم في أثناء الصيف، ثم ما بعد الصيف. والصيف هنا رمز لمرحلة تاريخية اجتماعية من حياة شعبنا، كما تعطي كلمة أحزان دالة جديدة على ما يكتنف هذا الصيف.

ونرى الشخصيات وهي تنحدر بين نقيضين (الحرية – القهر) "الطهارة – التلوث" حتى ينتهي الأمر على لسان الكاتب مرة ثانية وبأسلوب مباشر أيضًا لينهي الوحدة الأولى من البنية الروائية بقوله:

"لا بد أن يأتي الفنان الموهوب الذي يستطيع تغيير وجه الصورة الذي بهت، فلتقتلع كل أشجار الدمار والفوضى، ولتضرب حول العقول سياج مرتفعة من النسيان. ولتنقلب الصورة حتى تأخذ الوضع الصحيح. يا رياح السعادة والحب أين أنت؟ تعالي واقتلعي كل ما يلوث عالمهم المملوء بالزيف والكذب" (ص ٧١) وكأننا أمام الراوي اليوناني القديم وهو يحدث عناصر الطبيعة لتحمي البطل الأسطوري من شر أو إثم يقترب منه.

وبعد هذه الوحدة. تبدأ الوحدة الثانية حيث ينفرد الكاتب بناجي ليسقط على رأسه كل التأثيرات السلبية التي يفرضها الزيف والملق، فينفتح المشهد الخامس على ناجي. وهو يدخل على المدير الذي يخبره:

– أنت مسئول عن عملية الصرف التي تمت خطأ، تفضل تسلم أمر تحويلك للتحقيقات.." (ص ٧٩).

ونعلم بعد ذلك أن المؤامرة مدبرة بيد السارقين؛ إذ قال سامي له:

– كان عليك ألا تقف في طريقهم يا ناجي.

قالت كوثر:

– كان عليك ترك الأمور كما هي (ص ٨٠).

وتنتهي الوحدة الثانية بتوقيع الجزاء على ناجي المظلوم وسط تفكك حاد في مؤسسة القطاع العام، وقد بدأ يحس التحولات والانهيارات، وهو ما يبدو على لسان "ناجي" حين يسرد مجموعة من الأخبار الاجتماعية المنشورة في صفحة المجتمع التي يحررها زميله القديم (سامي) يقول: "طلاق ممثلة كبيرة من زوجها بعد فضيحة شاهدها سكان الزمالك، موت تاجر بالسكتة القلبية على أثر الهدف الأول للنادي الأهلي، مدير يرشو ضابط مباحث. سمير أكلته لعبة الزواج، سيد وعايدة انتقلا من المنيل إلى شقة في أقاصي إمبابة، وعزيزة المحور الذي كان يهفو القلب حوله ويهفو الفؤاد ربما/ انتهت كلماتها أسفل كوبري الجامعة.. الدكتور ترك التدريس؛ مرتب الإدارة أفضل من كادر الجامعات.. (ص ٩٨ – ١٠٠) وتنتهي هذه الوحدة الثانية بمظاهر التفسخ الاجتماعي، (نجد مظاهرة أخرى ص ١٠٩).

ولهذا حينما ننتقل للوحدة الثالثة نجد أنفسنا أمام نتيجة طبيعية للتحويلات والتفسخات.

إذ تبدأ الوحدة الثالثة بتحركات الجيش إلى سيناء، بعد أن شبت حرب أخرى داخل البطل (ناجي) هي حرب الجنس، وكما يستمعون أخبارًا عن غارات تجريبية أو وهمية، نجد إغارات وهمية أخرى تربط بين ناجي وكوثر. كذلك يفشل ناجي في الحصول على جيشه رغم موت أمها التي كانت مانعة لزوجها (ص ١٠١). لقد تغير الداخل (النفسي) والخارج (الاجتماعي) من تعدد الألوان على السواء والحمرة، بعد هذه الأوهام الساقطة "الحزن في العيون، الصمت حائط مرتفع، التاريخ لم يبدأ كتابته بعد" ص ١٦٣، اللون الأحمر يملأ جوانب الطريق.. الدم لونه أحمر قان، تبرعوا بدمائكم من أجل المعركة، قفوا فالضوء الأحمر لم يتحول نحو الأخضر/ هل هناك بيانات جديدة؟ لا جديد تحت الشمس، لقد جف الماء في الحلق، ووقف الدم في العرق." (ص ٢٣).

ويتوازى الانهيار النفسي للبطل مع الانهيار الاقتصادي والسياسي للوطن، وكما تآمر الداخل على البطل تآمر الخارج على الوطن وساعد تآمر الداخل، وبهذا يلتقي الخطان الدراميان اللذان أنشأ "شمس الدين موسى" روايته عليهما، وقد نجح في هذا التوازي الدرامي من البداية حتى النهاية، كما نجح في التوازي بين خط التناجي وخط الحوار/ وإن كان قد غلب خط التناجي وتيار الوعي ما سواهما في أثناء الإلقاء الخطابي للشخصية وهي تحاور ذاتها.

ولهذا نحس أن الكاتب أراد أن يصل إلى ذروة الأحزان فوضعنا قبل نهاية الرواية بقليل على آخر مفاجأة؛ إذ ذهب ناجي بعد الانهيار، ليبدأ جولة جديدة مع العدو (الداخلي) و(الخارجي) قال: أريد أن أسجل اسمي بالمقاومة الشعبية.

تفحص المسئول وجهه مليًّا وقال:

- ليس اليوم فلتمر غدًا أو بعد غد".

ولهذا ليس عجيبًا أن ينتهي الأمر بهذا البطل إلى الضياع وإن لم يتركنا الكاتب نضيع معه، فأعطانا قدرًا من الأمل يعصمنا من اليأس والقهر، كما أشرت من قبل.

٨- اللغة

تقوم بنية هذه الرواية على لغة بسيطة، يغلب عليها الفصحى؛ إذ جعل الكاتب السرد والتناجي والحوار بالفصحى، في حين جعل كل ما يخص القرية من حوار أو خطاب بالعامية المصرية. وبذلك يفصل الكاتب بين عالمين (القرية/ القاهرة) بالعامية والفصحى، وقد وفق في ذلك، لأن الرواية كلها تدين المدينة بقهرها وتفسخها، في حين تضع القرية نموذجًا للتمسك بالمبادئ والموروث الاجتماعي والشعبي.

وفي حين يتفكك العائشون في المدينة، يظل أهل القرية متماسكين كأمل أخير يضيء في أحزان الصيف المنسية بل يجعل الكاتب كلمات التحذير من أخطار المدينة من والدة ناجي.

ووالدته بمثابة إرهاصة تشير إلى ما سوف يحدث له فيما بعد. ويبدأ التحذير من "بنات البندر"خل بالك من نفسك يا ناجي" ثم نراها بعد فترة ترسل له خطابًا تخبره فيه إنه كالعدم، كأنه مات وكأن أباه لم ينجبه.

ولا تقف العامية عند هذا الحد، بل نراها متناثرة في كلمة أعجمية أحيانًا، وفي مقطع من أغنية، "عطشان يا صبايا دلوني على السبيل" ونراها أحيانًا أخرى في بعض التعبيرات التي تدخل في نسيج الفصحى.

وأسلوب الكاتب بسيط جدًّا لا يحتاج إلى إعمال الفكر، فهو قريب المآخذ، ودلالته، تقوم على التشكيل المنطقي للجملة (فعل + فاعل + لواحق) أو (مبتدأ وخبر). وتخلو من الأساليب المركبة أو الأساليب الخاصة.

وينجح الكاتب في توصيل رسالته وبأسلوبه الخاص الذي يقدم للقارئ كل شيء على صفحة الكتاب، ولا يترك له فرصة للاجتهاد في تحصيل الدلالة؛ أي أن الكاتب حريص على توصيل رسالته الدلالية وخطابه الروائي كما هو، كما وضعه هو، لهذا فالجمل قصيرة متتالية، متزاحمة أحيانًا.

وقد حاول الكاتب أن يكتب سرده، وحواره ومناجاته بلغة التحادث؛ لهذا يخضع ترتيب الجملة للعادة الشفهية أو لعادة نطق الأسلوب وترتيبه لدى الكاتب، وليس لدى الشخصية فهو دائمًا ما يؤخر أسلوب النداء لنهاية الجملة، ففي كل جملة موجهة في الحوار نرى ختامًا بصيغة (يا فلان) والأمثلة كثيرة جدًّا على ذلك، في حين نراها في الفصحى – غالبًا – في الصدارة.

ويستفيد الكاتب من الحديث الشفهي في تقطيع الجمل، والعبارات وعدم إكمالها أحيانًا كثيرة. كذلك يستفيد من التكرار في إكساب الجملة إيقاعًا خاصًا؛ إذ يؤكد على بعض العبارات داخل الجملة الواحدة لتعطي جرسًا متميزًا يدل على تردد الشخصية أو خجلها أو تراجعها. أو كثرة نسيانها كما في (ص ١٨) على سبيل المثال.

وعلى الرغم من الحرص البالغ على توصيل الكاتب لرسالته، تتسلل إلى بنيته اللغوية جمل شعرية تعطي الأسلوب أو الحالة الخطابية مذاقًا خاصًا تضاعف من تأثيرها الحزين وهو التأثير الملح في هذه الرواية، يقول شمس الدين موسى:

(٧)
الوعي بالآخرة وقهر الموت

تقدم رواية عبد الحكيم قاسم موضوعًا مهمًّا في درس ظاهرة القهر؛ إذ تحلل القهر الإنساني بالموت.

وتقدم رواية عبد الحكيم قاسم "طرف من خبر الآخرة" تجربة جديدة في تشكيل بنية الرواية، وفي موضوعها، فهي رواية تتعرض لموضوع شائك هو "خبر الآخرة" بعيدًا عن مسألة الإيمان أو الكفر به. ولذلك يتقدم عبد الحكيم بنعومة وعمق في العرض ليصل إلى مبتغاه، ألا وهو معالجة هذا الموضوع الشائك بعيدًا عن حساسية العقيدة، وبالرغم منها؛ إذ يستوي الأمران عند هذا الحد.

ويتوسل الروائي بمجموعة من التقنيات الجمالية لتوصيل هذه التجربة الذهنية الاجتماعية، مستفيدًا في ذلك من موروثه الاجتماعي، والديني، والثقافي في هذا الاتجاه. إذ يقسم الرواية تبعًا للمراحل المتعارف عليها اجتماعيًّا ودينيًّا: يبدأ بفعل الموت، ثم القبر، ثم المكلين، ثم الحساب، وأخيرًا النشور، وهي مراحل معروفة سلفًا ومرتبة وفق ما تعارفنا عليه ووصل إلينا من موروثنا الديني وممارسته الاجتماعية التي تتكرر كل يوم أمام أعين الشخصية الرئيسية التي اعتمد عليها الكاتب لتربط بين هذه المراحل الأخروية، وما يسبقها أو يتبعها من حوادث تدور حول "الحفيد" حامل الموروث وصاحب التجربة داخل النص.

ويشير الكاتب – من خلال هذه التقنيات – إلى مجموعة من الحوادث، تدهش الحفيد، وتدفعه إلى التفكير لزيادة وعيه بما يملك من موروث الأجداد المتمثل في "كتاب الجد" وخزانة كتبه الموروثة هي الأخرى، وليزيد وعيه بالحوار مع الملكين داخل القبر بمصير الإنسان بعد الموت، ويدهشنا الكاتب بهذا الحوار الفلسفي الطويل الذي استغرق فصلين من الرواية، حيث يطرح القضية، والسؤال: ما مصير الإنسان وما حقيقة خبر الآخرة؟!

الرؤيا:

ويلخص الكاتب مغزاه، وهدفه في العلاقة بين الحفيد والجد من ناحية، والعلاقة بين الجد والكتب وأهل قريته من الناحية الثانية؟

ذلك، أن الجد جالس وأمامه كتاب يقلبه، حتى إذا ما انتهى جاءت سيدة "جدة" بكتاب آخر للجد وتحمل الكتاب الآخر وتمضي به" ص ٨. ونكشف من سياق الرواية الأبعاد الرمزية التي أعطاها الكاتب لذلك الجد "آدم" ولتلك الجلسة المهيبة، في تلك الباحة التي نبدأ منها رحلة الموت والوصول إلى الآخرة، حيث تتوازى الكتب، والقراءة التي لا تنتهي من الجد، مع الرغبة في المعرفة لبيان مصير الإنسان وفي أداء صامت، أشاح – منذ البداية – عن وجود لغة قبل أو بعد الحواس يتعامل بها الجد مع خادمته "زوجه" وهي لغة روحية، فهي لغة بغير لغة يدهش لها الحفيد، ويحاول فهم سرها، فلا يجده إلا عند نزوله إلى القبر حيث يتم الحوار بين الميت وناكر ونكير بلا صوت أو ذبذبة بل بلغة الرجفة والحالة الصوفية، الروحية.

ونكتشف مصير الجد، في النهاية، معلقًا، فهو ما زال في وضع القراءة، حتى جمد ومات في جلسته مربعًا مع عجوز آخر "والجد والعجوز متربعان على الحصير. الركب متلامسة، والوجهان متقاربان، والمصباح ساهر، وبينما الحامل عليه كتاب مفتوح وهما ميتان" ص ١٠٤، ولا شك في أن رحابة الحياة وامتدادها والمرموز إليها بالكتاب المفتوح، قد أبانت عن جهل هذا الإنسان وعبث محاولته للإحاطة بمجامع الكون.

وليؤكد الكاتب هذا العجز وذلك الجهل، يجبر الحفيد في نهاية الرواية، على الإيمان بهشاشته وعدم فهمه، مثله مثل الجد والعجوز، فيجلس الحفيد ثالثًا لهما، ويجعله يكمل المنظومة الإنسانية في تدرج حيث "مضى الحفيد – وهو يجهر بالقراءة – إلى خزانة الكتب، جلس على الحصير إلى الطبلية. أخذ أسطوانة النحاس وأخرج منها لفافة الورق فردَها أمامه وشرع يتأملها. آخر كلمة في السطر كانت "القطب" وقبلها كانت "كريمة سيدي حسن الدين" أخذ الحفيد ريشة الجد وغمسها في حبر الدواة، وأضاف إلى جوار كلمة القطب في السطر الأخير من السجل كلمة الحفيد.. طوى الورق وأعاده إلى الأسطوانة النحاسية ص ١٠٥.

وبذلك يدخل الحفيد في سلسلة الموتى وهو على قيد الحياة؛ فقد اكتشف أن النهاية محتومة كنهاية الجد، وأن المعرفة الحقيقية هي ما نعرفه بعد مغادرة الجسد والناس إلى عالم بلا ضجيج؛ فتتقشع الغمامة كلها ـــ حاور نفسه أو حاوره الملكان، فيرى، ويرى، ويرى بلا عيون، وتتوحد "الرؤية والمعرفة والوعي" مع "الاكتشاف" الذي لا يجد لغة، كلغة الحياة، ولذلك يختتم الحفيد رحلته الروحية، الحلمية، بقوله: "نحن الذين نحمل في أجسامنا من الموت أكثر مما نحمل فيها من الحياة. ونحن فقط العارفون بخبر الآخرة، نحن القادرون على أن نعطي الدنيا الحياة" ص ١٠٩.

ويصل الحفيد إلى هذه الحقيقة بعد تجربته الحلمية الروحية التي تبدأ من الذهن، ومن مكان جلوس الجد، وموته، إلى جلسة الحفيد "سارحًا" على ظهر القبر، يغشاه (النوم/ الموت) فيرى فيما يرى النائم عالمًا سحريًّا، حقيقيًّا، لا ينفصل عن الناس؛ إذ إنه يحاسب على علاقته بالآخرين.

أبيه، زوجة أبيه، عشيقته، والفتاة التي غرر بها، وعمه. وفي كل حوار مع ناكر ونكير يكرر مقولته "إنني أرى الآن" ومن خلال الحوار نتبين نحن المتلقين ما يريد الكاتب إضافته إلى موروثنا عن "خبر الآخرة" أعني أن الموت يمكن أن يكون حياة وانتصارًا "ذلك بأن الناس يملكون الموت، تحول التجربة إلى معرفة، بهذا يكون كل موت انتصارًا، ولا تكون حياة الإنسان أبدًا مثلما كانت قبل أن يموت أي إنسان، وسيظل الناس يموتون ويموتون حتى تهزم مؤسسة الموت مؤسسة القتل" ص ٨٧، أي ينتصر الذين يموتون على الموت بوعيه وعقله؛ لأنهم إذا لم يدركوا ذلك عُدُّوا من القتلى، لا، من الموتى، وهو ما عبر عنه الكاتب في موضع آخر بقوله "إذا كان العلم الأول هو زوال العجز بحصول الموت، فإن الثاني هو اكتساب القوة بتمثل الموت" ص ٦٣.

وأسرة قطب، (الرمز العام) لذلك الواقع الروحي، تنتهي بالتعريف – في النهاية – ليصبح الجد، "القطب" ويتحول الحفيد وهو البطل الروائي إلى إضافة مكررة في نهاية السطر، وأما بقية الشخصيات فقد جاءت "مجردة" هي مصير الإنسان بعد الموت؛ لذلك اتخذت من جزئيات حياة "الميت" ذرائع للحديث عن فلسفة الموت وفلسفة الحياة، أعني تحولت شخصيات الميت، ناكر، نكير، إلى فكرة يناقشها (أ، ب، ج) حيث يتوسط الميت الملكين، ليدافع عن نفسه بلا خوف أو وجل، وفي الوقت نفسه يقف (أ، ج) (ناكر، نكير) كمناقشين له، يتذرعان بما يلفظ به الميت. ويسقطان عليه ما يريدان قوله عن القبر، والحساب والعقاب والبعث والنشور، وأهم من ذلك ما يشيران إليه (أو يشير الكاتب إليه من حقيقة حياتنا الاجتماعية وأوليتها، وجعلها محور الحياة الآخرة التي يحيينا فيها الكاتب بما خلفه من صفات الهدوء والصفاء

والحنان على ناكر ونكير اللذين تخلصا من سمعتهما الغليظة القاسية في تراثنا الشعبي والديني.

وهنا نوع آخر من المفارقة يريد الكاتب من خلاله إجراء جدل وحوار مع الموروث الشعبي والديني، أعني إعطاء الصورة النقيضة لما هو شائع عن هذين الملكين الذين يصورهما الخيال الشعبي، كرجلين ضخمين يمسكان بمقرعة (مورزبة) ويضربان بها الميت، ثم يصورهما الخيال الشعبي في موضع آخر على أنهما مختصمان، أحدهما يدافع عن الميت والآخر يحاول إيقاعه في المحظور، لإطباق جنبات القبر حول رأسه وجسمه. وبذلك يأتي الملكان للميت وهما كيانان شامخان يفيضان نبلاً، منفي عنهما أي نقض خلقي، الوجهان وضيئان. الرأسان عليهما أجمتان من شعر، اللحى سابغة، والابتسام رضي والثياب بيض.. إذا حاذيا الميت أقرآه السلام ص ٤٥.

ولكنه على الرغم من هذه الصفات الحسية، يتحولان إلى نورين روحيين حيث تخاطب روحهما روح الميت وتحدثا فيها سرورًا.

وفي الوقت نفسه نحس بالرد والمودة التي تنشر بين الميت والملكين بصورة تجعلنا نتمثل ضرورة أن تكون العدالة رهينة بذلك الود وما يعكسه من رحمة بين الميت/ المتهم والملكين (القاضيين) إنها صورة حبيبة لمحاكمة عادلة، تعلم المتهم، أكثر مما تدينه، وتصححه أكثر مما تتهمه، وترشده أكثر مما تحاصره ليقول الحقيقة، بل الآن عرف ما لم يكن يعرف، وأحاط بكل شيء علمًا.

وعليه فهو غير الذي كان لا يعرف الذي كان معذبًا بحرد الحب، معذبًا بحرد الكراهية مخبوطًا بالذعر../.. الآن.

استؤنست المخاوف وهجعت، وأصبحت قرارًا واطمئنانًا عميقًا عمق الموت، إنه الموت. ص ٤٠/ ٤١.

التقنية:

في الفصل الأول من الرواية يضع قاسم صورة لعالم الصمت والجهامة عالم الموت المختلط بعالم الحياة الرتيبة المتشابهة التي تجري أمام عيون الحفيد. وهو الشخصية التي يربط بها الكاتب جزئيات روايته للعالم.

وفي هذا الفصل يضع الكاتب تفصيلات "فعل الموت" وما يصاحبه من طقوس اجتماعية، وقد رصد بعض هذه التفصيلات وأهمل مجموعة أخرى من التفصيلات، وذلك

رغبة منه في الإحاطة بالفعل في حدوثه العام، أعني تجهيز الميت، وحفر القبر، وسده، لأنه يريد أن يصور باب الآخرة، ليجري "فعل القبر والحساب" الذي يحمل المغزى والمصير.

وباختصار، حاول الكاتب أن ينقل الميت من عالم ظاهر مرئي تاهت فيه الحقيقة، إلى عالم باطن، غير مرئي، يتعلم الميت فيه الحقيقة؛ لذلك أجرى الكاتب مجموعة من التقابلات الجيدة، بين (الموت والحياة) و(القرية والمقبرة)، و(الشمس والقبر) وأخيرًا – وبشكل عام – بين الضيق والاتساع.

فالموت والحياة شقان للحقيقة، كالظلمة والنور، يدور بينهما الحفيد، بين دار الجد، ودار زوجة الميت، تحولت دار الجد بملامحها الجهمة الصامتة، إلى جسر انتقال إلى القبر، في حين تحولت دار زوجة الميت – بعد وفاة الزوج – إلى "قبر" وتوازى اختفاء الميت في ظلمة الدار، كما توازت عودة الرؤية بعد فترة من دخول الحفيد إلى باحة هذه الدار مع عودة الوعي وكشف الحجاب عن الحقيقة في فصل حساب الملكين، وكما يسجى الزوج وحده في القبر، تقبع الزوجة في "غرفة وحيدة في وقدة الشمس كالقبر، وهي معتمة من داخلها كالقبر، ودائمًا كانت تظن في داخلها ذبابة خضراء من ذبابات المقابر" ص ١٦.

كذلك أجرى الكاتب حركة المقارنة بين القرية (مدينة الحياة) والمقابر (مدينة الموت) ففي كنف "القطب" يسكن الموتى وفي كنف الجد الصامت يسكن الأحياء ولكن، "من البيوت هناك تصنع القبور هنا، وذلك الصمت الموحش المسيطر، مصنوع من نسيج تلك الوحشة الضاربة في عقول الأحياء المتجاورين حيث "تتسلط شمس الظهر على الحجوم الطينية حتى تلقى حيطان الدور وحيطان القبور جنبها ظلاً" ص ١٩.

لذلك تؤدي الشمس وظيفة مهمة في هذا الفصل، تبدأ من ربط العالمين وتنتهي بالتوازي مع تقايا الرجال المصنوعة من صوف الغنم "الأحمر" ومع ندبة الأرض ص ٢١، وجرح خدود النساء، ودمع الباكيات الساخن، ودمع الحفيد الساخن السائل على أصابع زوجة الميت الساخنة والميت يوصف بالمجروح ص ٣.

إنها توازيات رمزية تتجمع حول: الضيق والاتساع، ضيق القبر، واتساع الكون المرموز إليه بالشمس المطلة من كوة الكون البعيدة كما تنتشر مجموعة من الرموز، تكشف عن حس تمثيلي مجازي لدى الكاتب في هذا الفصل يمتد حتى نهاية الرواية، فقد أخذ "الباب" رمز الدخول والخروج من العالم وإليه (الموت والميلاد) فعلى لسان الكاتب أن "الحفيد كلما خرج من هذا الباب كان على ثقة أنه سيعود" ص ١٣. مما حول القبر إلى رحم مظلم ناعم يوسد الميت فيه ويستوعبه.

وتتوالى إلى الرموز "الجد"، "الحفيد"، "الكتاب"، "القطب" وقد أشرنا إليهما عند تحليل الرؤيا، لكننا نشير هنا إلى وصف الباب، والكتاب، ودار الجد، بصفة "الكبير" "باب الكبير" ص ٣، "كتاب كبير" ص ٦، ودار الجد "أكبر الدور" ص ٧. مما يشي بالرموز المقصودة منذ البداية في هذه الجزئيات المجردة.

ويجب أن نشير في نهاية الإشارة إلى الفصل "الخلفية/ المدخل" إلى انتشار "السواد" و"الجهامة" خلال الحديث عن "فعل الموت" وما يوضع في سياقاته، فالباب جهم ص ٣ واللحاد كالجد ملامحه جهمة ص ٢٠، ص ١٢ ولحظة الصمت مبهمة ص ٣ والشباب سود ص ٤، وبُلْغَة الجد حائلة اللون ص ٥، وضوء حجرته باهت خفيض ص ٥، وزوجه في غرفة صغيرة مظلمة ص ٧، ونداء الجد غامض ص ٨، ومكتبة الجد حولها "صمت ورائحة تراب وإحساس بالاستحالة.." ص ٩ وعلى وجه الجد "رأى سحبًا رمادية كئيبة تنعقد على الملامح الجهمة" ص ١٢ ووجوه المشيعين عليهما غبرة ص ١٤،.. إلخ.

وهذا الجو القابض، المليء بالجهامة الجليلة والصمت يذكرنا بجو الانقباض الذي يشيعه الكاتب في روايته السابقة "قدر الغرف المقبضة" فعلى الرغم من اختلاف الموضوعين والمعالجتين، فإننا نحس للوهلة الأولى أن عالم الغرف المقبضة ما زال مسيطرًا على الكاتب وإن كنا لا ندري بالضبط متى كتب قاسم هذه الرواية، ومتى كتب الأولى، لأنه في سياق تالٍ قال إن عالم "طرف من خبر الآخرة" قد أثر على عالم "قدر الغرف المقبضة" أو ما زال يكمله.

يتوحد – في الفصل الثاني – "القبر" مع بطن الأم، وهو توحد يتواصل مع الرمز السالف الذكر، فبمجرد نزول الميت إلى القبر (يجري عليه ضمة القبر والتحلل وبعد أن جرت مراسم التلقين) يعي أنه مات، أي تحرر من ربقة الجسد (والكفن) وانطلقت الرؤيا به من الجزئي والنسبي إلى الكلي والمطلق، ويتذكر الميت حياته مجردة من الزمان والمكان، ولكن بكل تفصيلاتها، ويستخدم الكاتب أسلوب "الاستدعاء" ليربط بين الماضي وتكثيف الزمان في لحظة واحدة، تتكشف فيها الغطاءات ويرى فيها الميت بنورانية تحرره، يرى نفسه منذ كان بذرة.

ويربط الكاتب من جديد بين عالمي الخارج (الحياة) والداخل (القبر) من ناحية، وبين سؤال القاضي للميت (حين كان حيًّا طفلاً) والخروج من بيت خاله، وسؤال الملكين له فيما بعد خروجه من دار الدنيا، وبيت تعلمه في المدرسة وانكشاف الغطاء عن البصيرة في القبر، ثم بين قسوة المعلم وعصاه الغلظة وبين نعومة الملكين وحنانهما على الميت في القبر، الأمر الذي يفسر فراره من المدرسة الدنيوية فاشلاً في أن يعرف أو يتعلم، ويفسر هروبه بحثًا عن

حنان والده الذي يصطدم بصمته الكظيم، وإصراره الذي لم يتزحزح على ألا يغفر للابن فشله في المدرسة ص ٣٥. وفي الوقت نفسه يقترب الخال من الموت وكان مشتاقاً لابن أخته (الميت) ويبحث عنه ليحظى بحنانه وهو تناقض سببه زيف المشاعر في الدنيا حيث يحب (الميت) من لا يحبه والعكس صحيح، في حين أحب الميت الملكين وتعلم منهما وأحس بسعادة واستقرار روحي لم يستطع أن يصل إليه أو إلى جزء منه في الدنيا.

وهنا يتعرض الكاتب لعلاقة الميت "بالمرأة" التي لا يستطيع أن يتعامل معها إلا تعاملا جنسيًّا، أو أن يبخسها حقها، فقد أزور عن ابنة خاله (وهي تحبه) ونال الجميلة الفقيرة ووضع في رحمها بذرة وتركها (وقد تركت القرية بليل) ثم زواجه – رغمًا عنه – من ابنة الأرملة التي اتخذها والده خليلة له. فسادت الكراهية، أبوه يكرهه وابنة خاله، وزوجه وهذا ما عرفه عند الموت.

لقد انكشف الغطاء وعرف الفارق بين حد الحب وحد الكراهية وذاب هذا الفارق في كل شمل، يأتي منه الملكان لتنطلق المعرفة نورًا يضيء ظلام القبر. ويدور الفصل الثاني – كما أسلفنا – في عقل الميت المطلق، لذلك فهو تكملة حقيقية للفصل الأول، وليس مرحلة بعده، والكاتب يوظف لحظة "القبر" في الاستدعاء، والربط بين مجموعة من الثنائيات ما زالت تتكرر في الفصل الثاني، أعني ثنائيات: (الدخول، الظلمة/ القيد/ الباطن/ الأسفل) أمام (الخروج/ النور/ الحرية/ الظاهر/ الأعلى)، ولقد وجدت هذه التقابلات توازيات رمزية عبرت عنها بصورة النور والظلمة التي كثرت أيضًا في هذا الفصل بالضبط كالفصل الأول؛ مما يجعل الفصلين فصلاً واحدًا على المستوى التقني، والتركيبي.

وسوف نرى في الفصلين التاليين تغيرًا فنيًّا مناسبًا؛ فقد تغيرت وسائل القص، بتراجع السرد أمام الحوار، وقد تناسب السرد مع الوصف، في حين يتناسب الحوار مع السؤال والإجابة، مع المحاكمة والتعليم؛ لذلك كان الفصلان الأولان (الموت/ القبر) كقصتين قصيرتين، يستطيع القارئ أن يقف عند أحدهما ككل مكتمل.

ولهذا يأتي الفصلان الثالث والرابع (المكان/ الحساب) كمرحلتين كمسرحيتين من الفصل الواحد، يمكن للقارئ أن يقف عند أحدهما مكتفيًا، ولقد ظهر التأثير الدرامي واضحًا في ندرة السرد والاعتماد على الحوار. وهنا تبدو رغبة عبد الحكيم قاسم في كسر الشكل التقليدي للرواية، خاضعًا في ذلك لطبيعة المعالجة، بعيدًا عن التصورات المسبقة لشكل روايته.

الفصل الثالث، حوار ثلاثي بين الميت من ناحية وبين ناكر ونكير وهو حوار هادئ، مجرد، يبغي كشف الحقيقة، وتهيئة الميت للحساب، بعد أن يرى الرؤيا المطلقة.

والمقصود من حوار الملكين مع الميت تعرية أفكارنا عن الآخــرة، ومناقــشتها، إن الكاتب ينزع منا الخوف من المجهول، بل يناقش المجهول بالمعلوم، فينفي ما توورث ويضع ما يعقل؛ لذلك فالحوار فلسفي بالضرورة، يؤصل فكرة "سؤال القبر" على أسس معقولة تعطي للآخرة اتصالاً بالدنيا الأولى.

ولقد جعل الكاتب من ناكر ونكير معلمين، يزيلان ما علق بذهن الميت وعلمــه مــن أقاويل عن قهرها للميت، لكنه جعل نكيرًا أكثر حدة وشراسة في تعرية الفكــر مــن نــاكر. فأعطى الهجوم لنكير، وتقليب الأمور لناكر ومع ذلك، تورط عبد الحكيم قاســم فــي بعــض الاستطرادات والمناقشات التي تخرج عن دائرة مقصده مثل حوار نــاكر ونكيــر عــن لغــة التفاهم، خاصة ما جاء على لسان نكير إذ يبدو بلا داع، كقوله في هذا السياق ومن حيــث إن اللغة تولد أولاً في الوجدان رؤى معبرة عن غائب أو مخاوف أو غيرها تنزل إلــى الــدماغ الحافظة.. لهذا كان الحق أن تكون لغة القبر رؤى الوجدان قبل أن تجرب الــنقص والتــشوه ص٤٦.

كذلك قد نرفض فكرة العقل الجمعي التي أثارها على لسان نكير حتى يقول: والعقــل الجمعي كذلك يرد عليه ما يرد على الجماعة من أوقات الانحلال أو عمق القوة والــبطش ص ٤٧ حيث إن فكرة العقل الجمعي ما زال مردودًا عليها لأنها تدخل عقول النــاس فــي عقــل مجرد وقالب جاهز يرفضه نكير نفسه بعد عدة صفحات حين يقول: وتقيم الجماعة مؤســسات المعابد والمدارس وغيرها، لقسر الجسم والروح وتحويلهما إلى وعاء للمثــل والقــيم ص ٥٦ وهذا ما يقوم به العقل الجمعي.

ووضع الكاتب هدف الحوار تحرير الإنسان سواء في الحياة بالرسالة ص ٥٩، أم في الآخرة بأن يستأثر كل ميت بموته ص ٦١. ولهذا يحلل الفصل الحكمة من الرسالة والأنبياء، ويدين تحول الرسالات إلى كلام ثابت على يد الكهنة أو من شابههم – ليمارسوا من خلالهــا سلطة القهر ضد الإنسان الذي نزلت إليه الشرائع لتعطيه الانعتاق والحرية من كل قهر.

والفصل الرابع "الحساب" مؤسس على لحظة البداية الــواردة فــي الفــصل الثالــث (الملكان) إذ عندما قال الميت إنني أرى الآن ص ٦٣ كانت إجابة ناكر "تلك هي الكلمة التــي ننتظرها لكي نبدأ الحساب" ص ٦٣ ونلاحظ أن لهجة "الإقناع" والتروي هي اللهجــة الــسائدة التي طمأنت الميت وأعطت له الأمان وعدم الخوف من الحساب وتركت فــي نفــسه حــب الملكين: القاضيين، المعلمين، الرحيمين، فالحوار نموذج لمحاكمة عادلة، يبصر فيها المسئول من خلال السائل، حقيقة الحساب الذي لخصه نكير بقوله للميت:

الميت: تلك قفزة كبيرة عبر السنين إلى الأمام، وكان المظنون أنني سأسأل عن كل صغيرة.

نكير: تلك من الأخطاء الشائعة بين أهل الدنيا، والواقع أن الحساب وارد على المواقف الكبرى في حياة الميت، ما بين تلك المواقف تتكرر أشياء صغيرة يومية غير معبرة ص ٦٨.

ثم خرج الحوار بعد ذلك لمنطقة يدين فيها الخضوع والضعف أمام الظالم حتى لو كان الخضوع للمدرسة أو لنظام القرية أو لسلطة الأب وهو ظلم يجحف الذات ويلغيها ويجعل صاحبها "عبدًا" لنموذج يحتويه ويشكله كيفما يرى لا كيفما يكون الاستعداد والملكات؛ مما أدى لضعف الإنسان/ الميت عندما كان بالحياة فلم يجد فيه والده "العمدة" خلفًا للرئاسة فكرهه لضعفه، فتوالت سلسلة الكراهية، كره زوجة أبيه، وخاله، وابنة خاله، ودفعته الكراهية إلى اغتصاب الريفية الساذجة، وأدى الأمر بعد ذلك إلى قهر الزوجة كما قهر الزوج الرجل من قبل.

وقد ركز "عبد الحكيم" على هذا القهر لأنه الحلقة الموصلة بين الموت والميلاد، وبين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان والإنسان كما أنه يكشف عن طريق موضوع ثابت (وجوه القهر) سيطرة القوة على الضعف، وهو بذلك يكشف عن رؤيته الاجتماعية لحساب القبر ولمصير الإنسان الذي لخصه على لسان ناكر: يسأل الميت عن الأفعال التي يأتيها بضرورة دوره، ووضعه الاجتماعي، حتى مع عدم توافر قصد الإضرار، إذا كان في هذه الأفعال خطر على بقاء الآخرين وترقيهم، ذلك هو مغزى سؤال القبر ص ٨٠ أي فك دائرة الظلم المقفلة.

وأدت هذه الدائرة إلى قلب الحب نوعًا من العذاب، فقد تحول حب الوالد "الميت" لابنته لعذاب وقيد وقهر، خوفًا عليها مما رآه في حياته. وأدى إلى هروبه النفسي إلى جماعات الصوفية ففيها الحرية وفك قيد الثابت والمنصوص.

وحين يبعد الميت عن ظنه في النهاية الجميلة، وتوقعه لعذاب القبر، يعلن أنه لا عذاب، لأن طريق القبر "هو السكة إلى المعرفة" ص ٨٦. وعند هذا الحد يعلن المؤلف عن تحول الميت إلى نسيج ضوئي يلحم مع الأفق المضيء، ليذهب إلى ما ذهب إليه الملكان إلى عالم يغيبان في ضوئه الفجري "كأنهما شعاعان فضيان" ص ٨٦.

ونلاحظ في هذا الفصل الرابع استمرار الصورة المشرقة للملكين واستمرار تعبيرات خاصة بالضوء والشعاع والنور؛ لتلائم هذا الجو الروحي النوراني، حتى إن العظام قد وصفت بالبياض، والأفق بالضوء، والميت والملكين بالشعاع.

أما في الفصل الأخير (النشور) فقد تحولت تقنية (الحوار والتقطيع الدرامي) إلى تقنية ساردة، كما كانت في الفصلين الأول والثاني، وبعد أن تلاشى صوت المؤلف في أصوات

الحوار، عاد إلى العلو والظهور مع فصل النشور، ولكنه واصل صور الضوء والشمس التي يربط بها دلالات الحرية والوعي والخروج. ولقد أعطى المؤلف هذا الفصل جرعة كبيرة من الانفعال والتركيز، والغوص في التفاصيل التي كشفت عن حلم الحفيد بين الغامض والفاتح، بين الماضي (الجد/ الجدة/ الميت/ القبر/ الحساب/ النشور) وبين الحاضر بمراسم الوراثة (الجد/ الحفيد) (المعلم/ المتعلم) ثم بمراسم الجنازة التي اشتركت فيها القرية كلها، بالبكاء والنحيب والصراخ والترتيل والتعديد، حتى ينتهي الفصل، بنهاية (رحلة/ حلم) الحفيد الذي أسلم عينيه للغمض؛ ليعطي روحه فرصة الغوص في الذات، والعودة إلى رحلة الكشف الأخروية التي جعلت بصره حديدًا، رأى فيه الآخرة، أو طرفًا من خبر الآخرة، أزاح ما في نفسه من خوف وقهر، وكشف نفسه، وتعلم، ورأى، ووعى.

لذلك اختص الفصل الخامس بهذا المزيج بين الدنيا والآخرة، بين حلم الحفيد، وإحلاله محل الجد في وظيفته الدنيوية (الحكمة) وبين موت الجد والجدة وبداية رحلة الآخرة، وكلما أفاق الحفيد، يجد نفسه "لا يزال جالسًا على ظهر القبر بين الشاهد والصبارة، الشمس تضربه في يافوخه وعيناه مغشيتان، لكنه شيئًا فشيئًا حوله ص ١٠٨.

وهنا يربط المؤلف بمهارة بين الداخل والخارج (الدنيا والآخرة) والبداية (الطفولة) والنهاية (الهرم) ليكشف عن تواصل الأجيال، وخلود دورة الحياة والموت.

ولقد اعتمد ما في هذا الفصل على الآيات القرآنية كثيرًا وسرد نص الآيات خاصة سورة يس، التي ترتبط بمراسم الجنازة والدفن وبدلالة الحماية والأمان في الدنيا، كما تحمل دلالاتها الرمزية التي أشرنا إليها في بداية المقال.

وزاد من الوصف بالنور والبياض، ليبطن هذه المأساوية الظاهرية بجرعة هائلة من التفاؤل والأمان، حينما نعلم من العلماء ثم من الأدباء طرفًا من خبر الآخرة. وبذلك نلاحظ التلاؤم الفني الذي اصطنعه عبد الحكيم قاسم بين التقنية والرؤية الجمالية، وبين السرد والقص، وبين اللغة والحكي، الأمر الذي أعطى لهذه الرواية مكانة خاصة بين إنتاج المؤلف من ناحية، وبين جيله المبدع من ناحية أخرى.

تتمــــــة:

والرواية تنتمي إلى شكل خاص من أشكال الرواية الحديثة، أعني "المسرواية" وهو نوع من الرواية يستفيد من أسلوب المسرح في الحوار والتكثيف، والإقناع، وهو تمازج حديث أفاد الرواية العربية وغذاها. وقد سبق توفيق الحكيم إلى هذا النوع من الرواية المسرحية، لكن عبد الحكيم قاسم سخر التقنية الدرامية لخدمة النص الروائي، على عكس ما صنع الحكيم،

وفي نهاية الأمر فالمقصود من "المسرواية" هو كسر ملل، ورتابة الحوار الدرامي، والاستفادة من السرد الروائي أو لغة المؤلف، في مساحة أكبر مما يعطيها النص الدرامي، وبذلك يخرج المؤلف إلى رحابة السرد والوصف، إلى جانب الحوار، مع ملاحظة توظيف هـذه العناصـر مجتمعة في خلق وحدة وتجانس فنيين داخل المسرواية.

ولقد استفاد عبد الحكيم في تعميق فكره، وتحليل رؤيته الخاصة بهذه التقنية الدراميـة المهمة (الحوار الدرامي) ثم استفاد من السرد والوصف في رسم ملامح الشخصية والحـدث، فناسبت التقنية رؤيته ولغته، وخدمته التقنية (الدرامية الروائية) في نظم النص وتماسك الرؤية.

والرواية من حيث الشكل "مسرواية" لكنها تتبطن برؤية واقعيـة اجتماعيـة أعطـت للرواية قدرة توثيقية وتسجيلية، أتاحت للمبدع تسجيل ما يحدث في القرية من مراسم المـوت والدفن وطقوسهما، وأتاحت له نقد وهز هذه المراسم والطقوس وما حولهما من أفكار لا سـند لها من العقل أو النص الديني، ونجد أن هذا النقاش قد جرى على لسان ناكر ونكير والميـت، واختفى المبدع بين السطور وترك لنا تجلياته فقط.

وهكذا نجد الرواية المصرية المعاصرة، تهتم بموضوع القهر، وقد اخترنا فـي هـذا البحث ثلاثة أنواع من القهر: لقمة العيش (الآخر)، والحرب والموت، مرورًا بنوعين آخـرين من الموت: الأول القتل غير المقصود للأجنبية في رواية أصوات، والثـاني القتـل المتبـادل لسبب سياسي للحاكم وأعدائه في رواية "مجنون الحكم" وقد رأينا تأثير كل معالجة على الشكل الروائي. ونأمل أن تتوسع هذه الدراسة لتصبح كتابًا عن القهر – وقهر القهـر فـي الروايـة المصرية المعاصرة.

الهوامش

١- زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، مكتبة مصر، ١٩٧١. ص ١٨.

٢- زكريا إبراهيم، مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، ١٩٧١. ص ٢٥.

٣- سليمان فياض، أصوات، رواية، دار مأمون للطباعة، ١٩٧٧.

٤- إبراهيم عبد المجيد، البلدة الأخرى، رواية، دار الريس، لندن، قبرص، الطبعة الأولى نوفمبر، ١٩٩١.

٥- سالم حميش، مجنون الحكم، رواية، دار الريس، لندن، قبرص الطبعة الأولى، أغسطس ١٩٩٠.

٦- شمس الدين موسى، أحزان صيف منسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.

٧- عبد الحكيم قاسم "طرف من خبر الآخرة" مختارات فصول (٢٦)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

الوحدة الثانية

المسرح

بحوث ودراسات في النقد النظري والتطبيقي

في أصول المسرح العربي القديم والحديث:

- أصول المسرح العربي القديم.
- الأصول الشعبية وخصوصية الظاهرة.
- أصول المسرح العربي الحديث.
- الجسر والمخاض (١٨٤٧ – ١٩١٢).
- التجريب في المسرح العربي الحديث من خلال أعمال المبدعين.
- تحليل النص المسرحي ودراسته:
- باب الفتوح: القناع، الحلم، اللغة.

أصول المسرح العربي القديم

الأصول الشعبية وخصوصية الظاهرة

لا يزال السؤال عن الأصول الدرامية في مسرحنا العربي مطروحًا، وما زال قابلاً للمناقشة. إنه يطرح نفسه كلما أردنا الحديث عن الأصول، وكلما أردنا أن ننظر لتاريخ مسرحنا؛ ولذلك تطرح قضايا: الأصول، الجذور، التأصيل. ولكننا قد نهمل في بعض المعالجات "الخصوصية" التي تفسر نشأة الدراما العربية (والإسلامية) وتكشف سر اختيار هذه الأشعار الدرامية البسيطة التي نؤرخ بها "للنص" الدرامي العربي. وفي هذه الحالة، فالحديث عن الشعر الدرامي القابل للتمسرح هو المفسر لخصوصية الدراما العربية.

ويصبح السؤال: ما هو الشكل الدرامي الذي عرفه العرب، قبل قدوم الشكل الغربي (اليوناني الأصل) مع الحملة الفرنسية (١٧٩٨ م) وفي هذه الحالة يصبح مقياس البحث غربيًّا، أعني أننا نقيس الظاهرة الدرامية العربية بمقياس شكلي غربي، نشأ في مجتمع مختلف عن مجتمعنا، وبذلك نفقد خصوصية الشكل الدرامي العربي مهما يكن بسيطًا وأوليًّا. ولهذا فمن الأوفق أن نقف عند كيفية نمو هذه الأصول الدرامية حتى نصل بالنص، وبالمتلقي إلى كيفية نامية، كانت على استعداد لتقبل الحوار مع النص "الوارد"، وتطوير نفسها لتصل إلى جوهر النص الدرامي بخصائصه الحديثة. لأننا لو بحثنا في تاريخنا القديم والوسيط بالمنظور "الوافد" نصبح باحثين عن شكل درامي لم يكن أوان ظهوره قد آن، ولم تكن وظيفته الاجتماعية والجمالية قد آنت، فالشكل الدرامي (والمسرحي) مرتبط بالمجتمع الذي ينتجه والمتلقي الذي يستهلكه. وهو – في النهاية – صراع وحركة يتوسلان بتقنية مناسبة للظرف التاريخي والسياسي والديني والجمالي.. إلخ، المحيط بها.

ويعكس التفسير الاجتماعي لنا، لماذا كانت نشأة المسرح من أصوله العربية والغربية؟ ولماذا كان شكلنا الدرامي والمسرحي نابعًا من الظروف الدينية والسياسية نفسها (عند المرحلة الإسلامية) حتى أخذ شكل التمثيل غير المباشر (عند المرحلة الوسيطة) بعد الخلافة العباسية.

فلقد اختلطت الأصول الدينية بالأصول الشعبية (والسياسية) وخرج المسرح من الرؤية الدينية والأسطورية والتحم بوظيفة اجتماعية دينية سياسية أعطته البعد الشعبي كما نلاحظ أن المسرح العربي قد نشأ في أحضان الحضارة الدينية (السياسية) الإسلامية فأخذ طابعًا خاصًا ميزه، عن مسرح الأسطورة الفرعونية أو اليونانية، وخلصه من الحس الوثني المتمثل في اصطدام الآلهة "بالقدر". ومن هنا تميزت الطبيعة الخاصة للنص العربي، على الرغم من استمرار الجو الديني والميتافيزيقي، لأنه يعكس عقيدة وشعيرة فاتخذ شكلاً خاصًا. وقد ظهر

ذلك في "آلام الحسين" أول نص مسرحي يعرض أمام المتلقي (في العصر الأموي) على يد أنصار علي بن أبي طالب.

وهنا يمكن أن نعود بنص آلام الحسين (أو مسرحية التعازي) إلى أصول فرعونية ويونانية، لأنه نص يقترب من أسطورة إيزيس وأوزوريس، حيث يحتفل النصان بانتظار (الغائب، المخلص) ويكشف الحلم والأمل في العدل والخير (حورس/ المهدي/ الإمام) وقد ندرك هنا تأثيرًا مسيحيًا – أيضًا – يأتي من انتظار (المسيح/ العدل) والقضاء على ويلات الشر – (ست/ يهوذا، الأمويين) بيد الخير (حورس/ المسيح/ المهدي/ الإمام).

ولا شك في أن هذا الجو (الأسطوري/ الديني/ الشعبي) لا بد أن يمنح المسرح الشعري، سواء المكتوب شعرًا، أم المكتوب برؤية شعرية.

ونجد مصداقًا لهذه الرؤية، نصوص البابات العربية التي كتبت لخيال الظل بعد سقوط الدولة العباسية، وتحول الاهتمام الأدبي إلى اهتمام تشكيلي ومعماري. سواء أكان الاهتمام بدور العبادة (المساجد) أم بفنون (الزخرفة) و(العمارة) التي تتناسب مع تحول السلطة، إلى المماليك، وتغلب فنون النثر و(الخطابة) على فنون النظم و(القصيدة)، وكانت بابات ابن دانيال – النموذج الناضج – إذ تعد هذه النصوص نصوصًا درامية شعبية، تغلبت على "الخطر الديني" وعلى تحريم التمثيل (والتقليد) بالتمثيل عبر وسيط (ورقي أو جلدي أو خشبي) ولكن بنص درامي قابل للتمثيل أمام المتلقي.

ونستطيع أن نقول إن خصوصية الظاهرة الدرامية العربية قد نشأت من خصوصية التاريخ والمجتمع العربيين، والظروف التي خرج فيها الإبداع العربي (والإسلامي). لذلك صبت الأصول الدينية (والسياسية) في الشكل الشعبي المتمثل في بابات خيال الظل مرورًا بمسرح "التوابين" أعني مسرحية "التعازي"، أو "آلام الحسين".

وعلى الرغم من هذه النشأة الدينية في التعازي، والتمثيل غير المباشر في خيال الظل، فقد كان العامل الديني والسياسي وراء تأخير ظهور شكل مسرحي، حي، عام، ليس مقصورًا على فرقة دينية، أو لتسلية الجمهور في أماكن عرض البابات. فقد كانت صلات العرب ثم المسلمين بكل الأمم التي أنتجت شكلاً دراميًّا أو مسرحيًّا، واردة ومتحققة، ومع ذلك لم يظهر تأثير هذه الأمم على الدراما العربية إلا متأخرًا ثم متأخرًا جدًّا.

وإذا عرضنا لتراث الأمم التي احتكت مباشرة بالعرب لزاد الاندهاش ولتطور سؤالنا إلى وضع آخر. فقد عرف الشعب المصري، مسرحًا دينيًّا شعبيًّا، ارتبط بشعائر جنائزية ربطت بين السحر والآلهة (الواقع الاجتماعي المعاش) وكانت مسرحية "آلام أوزير" أول مسرحية (وأقدمها) تمثل أقدم أسطورة في التاريخ، هي أسطورة إيزيس وأوزوريس

الفرعونية، وهي أسطورة أثرت في تاريخ المسرح العالمي في العصور القديمة، حتى إن المسرح اليوناني قد استوحى حبكتها العامة، وأفاد من ثنائية الصراع بين الخير والشر، والمهم في هذه المسرحية المقدسة، أنها عاشت في مسرح العالم القديم، وأنها اتخذت شكل المسرح المفتوح فيما بعد، أي بعد خروجها من سطوة المعابد إلى أماكن تواجد الناس، فقد "كان لا بد من أن يستمر تمثيلها عدة أيام، بل كان من الجائز أن يستمر كل فصل من فصولها على أقل تقدير يومًا كاملاً، وأن الجمهور كان يشترك في كثير مما كان يحدث فيها. وإننا ندرك من ذلك المختصر المدون على لوحة (أخرنوفرت) أن تلك الرواية كانت ذات فصول ثمانية [١] وكان ذلك قبل الميلاد في العصور الوسطى الفرعونية.

كذلك عرفت الأمة العربية أمة الهند، سواء عبر التجارة والتبادل التجاري أو عن طريق الإسلام فيما بعد، والمسرح الهندي، كأي مسرح قديم، نشأ خلال "طقوس الديانات القديمة وشعائرها، كالهندوكية والبوذية، وما زالت هذه الديانات هي التي تشكل حضارة الهند وثقافتها وتراثها الفني حتى الآن: و.. الدراما الشعبية التي كانت قبل ميلاد المسيح تعالج تصورات دينية وفلسفية عن طريق الإنشاد والرقص والغناء لا تزال سائدة في الريف الهندي حتى الآن.." [٢] وبالطريقة نفسها استمدت الدراما مادتها من الأساطير الدينية القديمة، مثل "الرامايانا والمهابهارتا" وارتبطت بالجماهير، رغم أصولها الأسطورية والدينية، مما جعلها تعالج الموضوعات الدينية بما يفيد في تربية الفرد، وبناء يوتوبيا اجتماعية قائمة على الاتحاد الصوفي والوجداني، والارتكاز على الصراع بين الخير والشر للأغراض التعليمية والتربوية، مما جعلها دراما بسيطة، تستخدم تقنيات الرقص والغناء والحركة الموقعة؛ لذلك انتشرت هذه الدراما ولهذه الأسباب الجمالية والفلسفية البسيطة الواضحة. وعلى الرغم من استمرار هذه الدراما إلى فترة قيام الدولة الإسلامية، واختلاط الهنود بالعرب لم نعرف حتى قبل قيام الدولة الأموية طقسًا مسرحيًّا يشبه الطقس المسرحي الهندي مع وجود الشروط الدينية نفسها.

وتظهر المشكلة أكثر وضوحًا عندنا، عندما نلتقي دراما العالم القديم، مع دراما اليونان، حيث تظهر المسرحية اليونانية أفضل وأنضج من المسرح القديم، الذي وصل إلينا كذلك. وإذا علمنا أن اتصال اليونان بمصر الفرعونية، ثم بالعرب خلال ترجمة الأصول الأدبية والفلسفية والعلمية واليونانية إلى العربية، وتزداد المشكلة إذا علمنا أن اللغة التي كانت رسمية في مصر الرومانية قبل الفتح الإسلامي مباشرة هي "اللغة اليونانية.. وتقول مدام بوتشر" إن الوالي الروماني كان يصدر نشرات للأهالي يصف فيها حكمه للبلاد، وهذه النشرات كانت تكتب باليونانية، كما كان الولاة الرومانيون يفخمون أنفسهم، ويعظمونها بأن يضيفوا لقبًا يونانيًّا إلى أسمائهم، وهذا دليل واضح على أن اللغة اللاتينية والآداب اللاتينية لم

تنتشر بين المصريين، في حين أن الآداب اليونانية واللغة اليونانية كانت قوية منتشرة بين المثقفين في البلاد. حتى اضطر الوالي الروماني إلى أن يصطنع كتابًا للدولة ممن يحذقون اليونانية. وكان لبعض هؤلاء الكتاب مؤلفات باليونانية أمثال: "لوسيانيوس" صاحب "محاورات الموتى". كما كان بمصر شعراء ينشدون أشعارهم باليونانية، بل نراهم قد حاولوا السير في أشعارهم على نهج شعراء اليونان، فمنهم من حاكى "هوميروس" وقدم شعراء مصر في القرن الرابع الميلادي – عدة روايات خيالية ممتعة، ومن شعراء مصر في القرن "الخامس الميلادي" "سيروس الإخميمي".. وفي القرن "السادس الميلادي" ظهر شاعر مصري من "طيبة" يدعى "كريستودوروس" ولا تزال قصائده مسطورة في الكتاب الخامس من منتخبات الأشعار اليونانية.." (٣).

والملاحظ أنه حتى القران السادس الميلادي عرفت مصر الشعر المصري المكتوب باليونانية، وقد قلد الشعراء المصريون الإلياذة بخاصة، في فترة قريبة جدًّا من فتح المسلمين العرب لمصر. وقد فتحت مصر وامتزج العرب والمسلمون معًا. ومع ذلك لم نجد تأثيرًا لهذه اليونانيات في أدب العرب الفاتحين، في وقت لم تقم فيه أية عداوة بين المصريين والفاتحين، بل رحبوا بهم، وأحبوهم، وأخذوا دينهم ولغتهم بعد ذلك. وكانت فرصة كبيرة في نقل ما كتب من شعر يقلد هوميروس إلى العربية، وفرصة كبيرة على أيدي المصريين الذين أسلموا وتعلموا العربية فيما بعد، لكن ذلك لم يحدث.

ثم التقى العرب بالتراث اليوناني، بشكل متسع، في العصر العباسي، التقوا، بالفلسفة، والعلوم، والرياضيات، والفنون، وكتب النقد الأدبي، فقد ترجموا كتاب الشعر – وغيره – لأرسطو، وهو أهم تراث اليونان الأدبي، لأنه أول تنظير لأهم وأقدم فن، فن الشعر، والمهم في ذلك، أن أرسطو ركز في كتابه على التنظير للمسرح الشعري، خاصة التراجيديا، ومع ذلك ترجم شراح أرسطو التراجيديا، بالمدح، لارتباطها بجدية الموقف الدرامي عند اليوناني وارتباطها بجدية الموقف الشعري في "قصيدة المديح" العربية، كما ترجموا الكوميديا بالهجاء لأنها تتناسب مع الوضع السيئ الذي تجد الشخصية الدرامية نفسها موضوعة فيه، أو وضعها المسرحيون فيه، وأغفل المترجمون المسرح الشعري تمامًا، مثلما أهدروا خصوصية المسرح الشعري اليوناني وعاملوه معاملة القصيدة، كما عاملوا النوع الدرامي كالغرض الشعري التقليدي لدى المبدع العربي.

ولا شك في أن للدراما الإغريقية أهميتها عبر التاريخ؛ لما تتميز به من خصائص جمالية ناضجة ومستقرة، استمرت آلاف السنين، وغذت المسرح العالمي كله حتى وقت ترجمة العرب لتراث اليونان، بل قبل الترجمة. فسيادة التراث اليوناني، جعله نموذجًا يحتذى،

نضيف إلى ذلك خروجها من: الأسطورة، والشعيرة الدينية، والطقس الاحتفالي الشعبي، ومع ذلك تأجل التأثر بالمسرح اليوناني في المسرح العربي حتى مجيء حملة بونابرت (١٧٩٨ م) أعني المسرح في شكله الأوروبي (اليوناني).

أما بقية الأمم التي دخلت الإسلام، واحتكت بالعرب والمسلمين مباشرة، فقد كان لديهم نوع آخر من المسرح، هو مسرح العرائس "خيال الظل" وهو المسرح القائم على التمثيل غير المباشر بالعرائس مباشرة، مثل القراقوز"، وإما بالعرائس من وراء حجاب مثل "خيال الظل" خاصة عند "الفرس" و"الصينيين".

نقول: إنه على الرغم من اختلاط العرب بهذه الأمم وحضارتها ظلت "الدراما" بعيدة عن التناول والاستخدام حتى بعد ما فتحت هذه البلاد، أو نشروا فيها مبشريهم، ولكن هل ".. كان حفظ الأشكال الموروثة، وبخاصة اللغوية، الشعرية، والدراما قد اقتربت من كيانهم كجنس عربي، وأخذوا يعتبرون كل مساس هو مساس بكيانهم ووجودهم؟" (٤) أم انشغل العرب بشأن الجاهلية، وبنشر دينهم بعد الإسلام، وبالخلافات السياسية في عهد عثمان بن عفان؟ أم بالملك وملذاته ووراثته بعد قيام الدولة الأموية وهو عصر طغت فيه العصبيات القبلية القديمة؟ أم بالخلافات والشعوبية ومحاولة الانسلاخ عن جسم الخلافة في العصر العباسي بالمحتل الأعجمي؟ أم بظلم المماليك وحروبهم الطاحنة؟ أم بالعهد العثماني الجامد، تحت قناع الدين؟ حتى هزتهم الحملة الفرنسية وكشفت ما هو شعبي ضد كل ما هو غير شعبي؛ فراحوا يبحثون عن جذورهم – في كل شيء – لمواجهة العدو الغريب. واعتقد أنهم شغلوا عن تأسيس أشكال أدبية وفنية جديدة لكل هذه العوامل مجتمعة، لكن مع هذه العوامل – وبالرغم منها – نشأت جذور مسرحية ودرامية مهدت السبيل لتلقي المسرح في شكله الغربي.

وهنا لا بد أن نصوغ "القضية" بصورة أخرى، فنقول:

- ما هو الشكل الدرامي الذي عرفه العرب قبل أن يعرفوا المسرح في شكله الغربي المطور عن الشكل اليوناني؟
- وكيف نمت جذور عربية (درامية) إلى أن وصلت لشكل قريب تناسب والشكل الجديد؛ فالتحم معه وأصبح – فيما بعد – المسرح العربي؟

ولذلك يتركز الحديث حول النص الموجود بالفعل. وهو النص الذي مهد المتلقي لتقبل الشكل الغربي والتجاوب معه، عبر النقل والترجمة، والاقتباس، في مرحلة ما قبل التأليف. وأعني ما ورد في العصر الإسلامي الوسيط.

ونص التعازي (٥) الموجود لدينا مترجم عن الفارسية، وهو ممسرح بتصرف عن الكتاب الفارسي "جونج – ى – شهاديت" آلام الحسين، فقد تدخل المترجم في النص بتنسيق

المناظر والمشاهد، وتدخل المترجم – عن الفرنسية – في لغة الحوار وجعلها أكثر سهولة؛ مما يدل على أن هذا النص يخرج من حس شاعري نتج من الأزمة العاطفية والدينية التي يحسها التوابون تجاه ما فرطوا فيه من حقوق الحسين، وقد ساعد هذا المنطق في نشأة دينية متأخرة للمشهد المسرحي، وخروج مبكر للتقاليد الفنية والأدبية في عصره؛ مما أدى إلى احتجاب هذا النص مئات السنين حتى وصل إلينا مترجمًا بالفرنسية ثم بالعربية الفصحى، ويدل نص التعازي على مصادرة عقائدية تقول: إن جبريل عليه السلام قال للنبي عليه الصلاة والسلام أن حفيديه الحسن والحسين لم يرتكبا أي خطأ، ولكن مِيتتهما ستكون علامة ضرورية لصالح المؤمنين، عند إذن رضخ لإرادة الله. وهنا ندرك بسرعة النبوءة ومصادرة اليونانية التي خرجت من المسرح اليوناني وقبله الملحمة اليونانية إلى هذا النص الإسلامي. وندرك من الوهلة الأولى أن البرولوج والتمهيد الدرامي للصراع بين الخير والشر الذي ينتهي بانتصار الخير في النهاية هو ثيمة يونانية دخلت إلى النص الإسلامي، بل هي ثيمة مصرية قديمة انتقلت من إيزيس وأوزوريس إلى النص اليوناني ومنه إلى النص الإسلامي، ونلمح في النهاية انتظار المخلص "الإمام" الذي يتوازى في العقائد المصرية القديمة مع حورس، وفي العقائد المسيحية مع عودة السيد المسيح بعد سيطرة المسيح الدجال، ثم في الفكر الإسلامي المتمثل في عودة المهدي المنتظر، أو هو الإمام الغائب في فكر الشيعية الإمامية.

ويؤكد هذا ما جاء على لسان عائشة حين أوسط عليًّا – قبل مقتل الحسين – (عندما تفتح الصندوق تذكر جيدًا، صنع هذا الصندوق بعناية على صدري، إلى أن يأتي يوم المحاكمة النهاية، أضع تحت أقدام عرش الخالق هذا العقد فدية لدم ولدي، دم الحسين الذي – بفضله – سيغفر لكل البشر.. سيغفر لكل البشر.. سيغفر لهم ويدخلون الجنة) (٧).

وتأخذ الجوقة من اللحظة الأولى – في المسرحية الإسلامية – دور (الضمير/ الأخلاق) إذ يجعل المسرح اليوناني الإسلامي هذه الجوقة صوت الجماعة مقدمة الأحداث:

– إن وردة الرمال.
تنغلق على بلورها
والبوم الخائف
يمسك نعيبه
أي النبوءات قائمة؟!
تجعلك ترتجف يا سهل كربلاء!
(عزيزة ص ٩٩)

ثم يأتي البطل "الحسين" ليبدأ الصراع في تصاعده فنراه يقول: (سأطوف إذن، على إذن أن أنطق بالكلمات التي تحرر قدرنا "عزيزة ص ١٠٢" وهو الطرف الخَيِّر الذي تقع عليه آلام النبوءة، ومن ثَمَّ يأتي الطرف الشرير: شمر، الذي يبدأ تناقده بقول "كفانا مزاحًا، بايع يا زيد أو تهيأ للموت "عزيزة ص ١٢٣" ويوضح الاختيار هنا بؤرة الصراع بين الخير والشر، والتمهيد لتحقيق النبوءة الموت أو بيعة يزيد، وهنا يرفض الجن القادر مساعدة الشر كما تعودنا في الحكايات الشعبية. وهناك علاقة واضحة بين مجيء الجن وبين مجيء جبريل أي بين: الشر والخير، وهنا نلاحظ أن شخصية الحسين تأخذ موقف النبوءة حيث يأتي لها المُخَلِّص من السماء.

ويدخل النص شخصية الملك فيتروس الشرير، وهو خليط من التصور المسيحي والإسلامي واليوناني؛ فقد سمعنا أن جناحيه يحترقان ثم يعودان للحياة، وأنه مطرود من الجنة لعصيانه، ومع ذلك يُعْفَى عنه إكرامًا للحسين. وهنا لا بد أن يتدخل وسيط الوحي "جبريل" فيخبر الحسين بمقتله فيفرح. ثم يأتي خيط درامي يوناني آخر، يقرب الحسين من البطل التراجيدي اليوناني؛ إذ على الرغم من معرفة الحسين لمصيره في نبوءة: النبي، وفاطمة، وجبريل، وفي حلم الحسين نفسه، فإنه يسعى للصراع والمقاومة حتى يقف بمفرده بعدما هلك أهله ولم يبق منهم إلا امرأتان وطفل.

لذلك يقف الطرفان (الحسين والأمويون) في موقف النقيض فيأخذ الحسين سمات النقاء والنور، ويأخذ يزيد سمات الشر والظلام، تمهيدًا لانتظار النور بعد الظلام – وهو أمر حتمي – أي انتظار الحسين. وعلى الرغم من هذا الجو التاريخي العقائدي، فإننا ندرك أن هذا النص يؤكد على النشأة الدينية للمسرح، وعلى التأثير اليوناني المبكر على الدراما الإسلامية. ولكن ذلك يكشف عن العمق الشعبي لهذه النشأة الدينية التي خلطت بين الدين والأسطورة وبين ما هو إسلامي وما هو ديني بشكل عام. فقد ظهر الطقس المسيحي على السطح ابتداء من ظهور فيتروس الملك، وهو اسم قريب من بطرس سيد الحواريين.

ومن هنا تظهر المصطلحات الإنجيلية واضحة مثل (رضا الرب، صعودي المجيد، أهب حياتي تكفيرًا عن خطايا أمتي) وغيرها. وتظهر فكرة البطل "المخلص" و"المفدي" لتربط بين الحسين والمسيح مرة أخرى، ولا ننسى في هذا السياق رفض "النصراني" لقتل الحسين، وهو أحد أتباع يزيد بن معاوية.

وهنا نحصل على أول نص درامي، وضع – خصيصًا – ليمثل أمام الجمهور، وهو يعرض قضية يريد لها تأييدًا وتجاوبًا من الحاضرين، وهو نص يتوسل بكل تراث ديني أو

شعبي أو درامي ليشكل رؤيته لصراع الخير والشر والتبشير بالمستقبل. وهنا يتأكد الأصل الديني الشعبي أعني المفهوم الشعبي للدين والمسرح على السواء.

وإذا كان نص "التعازي" قد مثل مباشرة، فهناك نص تال احتجب فيه التمثيل وتم بوسائل تشكيلية من وراء ستار، تجنبًا للمحظور الديني أيضًا، واتساقًا مع فنون العصر، وطرق التلقي فيه، وهو نص "البابة" [٨]، وهو الشكل (الدرامي/ المسرحي) الذي ارتضاه المتلقي في العصر الإسلامي الوسيط، وهو جذر درامي مسرحي استمر حتى ظهور المسرح بشكله الأوروبي، لكنه مهد المتلقي وجعله قابلاً للتغيير. وأعطى النص الدرامي قدرة النمو والتواصل والاستفادة من كافة الفنون والأشكال الشعرية والدرامية. فهو نوع خاص من المسرح ناسب مرحلة تاريخية وجمالية في حياة العرب والمسلمين الذين كانوا يرفضون كل شكل جديد، رغبة في الإبقاء على الموروث، وخوفًا من أوضاع عاشوها فشكلت رؤيتهم الفنية.

ويمكننا أن نزعم أن خيال الظل يمثل نصًّا للتمثيل الدرامي، وهو يمثل حالة من حالات (التمسرح) من حيث وجود النص المنفذ أمام جمهور أتى ليشاهده، وشارك فيه، وطوره، وهو مسرح عصر منع فيه التمثيل المباشر في عقيدة أهل السنة. وقد تجاوب مع نصوص السير الشعبية في طرق الأداء والتمثيل لبعض مشاهد من السيرة على لسان الراوي الواحد. ولم يكن لهذا الفن أن يخرج بهذه الصورة التي وصلت إلينا، لو لم يكن مرتبطًا بنهضة الفنون التشكيلية في مصر آنذاك، ونحن نعرف "أن الفنون التشكيلية المصرية – كما ظهرت في العمارة والآنية والمنسوجات – بلغت حدًّا كبيرًا من الإتقان والمقدرة الفنية" [٩] وفن المخايلة يعتمد على الرسم والتصوير والنحت والتلوين والملابس؛ الأمر الذي جعل فن المخايلة ينبغ في مصر – رغم أصوله الشرقية القديمة – بالإضافة إلى ارتقاء مهارة المخايل في تحريك الخيالات الممثلة لشخوص البابة، وتم ذلك إلى جانب ازدهار فنون الموسيقى الشعبية والغناء والرقص. وهنا وجد هذا الفن أدواته، وطرق تنفيذه (إخراجه).

ولقد كان النص "البابي" نتيجة لتواصل موروثات عربية وإسلامية أيضًا، اجتمعت فيه، من سِيَر العرب، وقصص القرآن، والمقامات والحكايات الشعبية. وحينما نضيف إليها التلقي الشعبي، ندرك النشأة والفاعلية الشعبية للأصل الثاني من أصول المسرح العربي.

ولقد تأثرت "البابة" في تشكيلها الفني بكثير من هذه الموروثات، فهي تبدأ كالخطبة بمقدمة تمهيدية وتنتهي بالتوبة والاستغفار، إلى جانب الحس الوعظي الدائم، والخطاب التعليمي المباشر للمتلقي، وكان وراء ذلك هروب المخايل من سطوة رجل الدين عليه، ومن فكرة التحريم. وهنا يأتي الحوار مع "الصالة" و"المتلقي المفترض" وسيلة من وسائل التفاف

المخايل حول الحظر. وهنا نفسر التجاء لغة البابة إلى الشعر والنظم والنثر المسجوع وهي وسائل لغوية يلجأ إليها الخطيب.

ومع ذلك تعالج كل بابة موضوعًا خاصًا يبرر وجودها منفصلة مستقلة، وقد حاول المخايلون أن يضعوا لكل مناسبة "بابة" خاصة ليتمكنوا من التواصل مع الجمهور في مناسباته الخاصة والعامة في "محل المخايل" أو في بيت "المتلقي". ولذلك سيطر على عمل البابات حس التسلية والتفكه، إلى جانب الوعظ، وهو مبرر آخر للتواجد بين جمهور المتلقي والدخول إلى حياته؛ لذلك فهو ينتقي شخصيات لها دور في حياتهم، مثل الشيخ والخاطبة، القائد، الأمير، أو شخصيات عادية تقوم بدور ثانوي في حياته لعلمه أن هذا الرجل العادي هو جمهوره الدائم. وهو يشكل صراع هذه الشخصيات بشكل ثنائي ينتصر فيه الخير والفضيلة. ومن هنا جاءت خاتمة الوعظ والتوبة والرجوع إلى الصواب من وجهة نظر المخايل.

وعلى الرغم من الحظر الديني والسياسي، فقد نقد المخايلون وتعرضوا لبعض الشخصيات المهمة في عصرهم، فها هو ابن رزيك في بابة "المتيم" يقول:

أهلاً وسهلاً بطلعة ... الديك كأنها المملوك

أتى بتاج كأنه ملك ... بين دجاج مثل الديك

رأيته، إذ يسير من ذنبه ... كأنه الصالح بن رزيك [١٠]

وهي سخرية واضحة من بعض شخصيات ظالمة في عصره وجد أن التعرض لها يعجب المتلقي فتعرض لها ونقدها، في حين كانت البابات تعتمد على عرض مشاهد الجنس الفاضح والمؤذي، فكان هناك النقيضان، واندثر معظمه، ولم يبق لنا إلا ما اتسق مع العرف العام للعصر وللفترات التي تلته.

ولقد حاول فن المخايلة في نص "البابات" أن يمتع جمهوره بالمحسنات البديعية، وبالشعر السهل البسيط، دون مراعاة لغوية تفصل العامي عن الفصيح، أو الشعري المنظوم عن النثري وكان ذلك استجابة لقدرة المتلقي على الفهم من ناحية، وتقريبًا من لغة الوعظ ولغة الحياة اليومية.

وهنا نستطيع القول إن النشأة الشعبية لفن "البابة الدرامي" في شكله، وتطوره، وتميز لغته ونوع شخصياته، وموضوعاته استفاد من منجز عصره، وفهم مطلب المتلقي وأنشأ علاقة حميمة به. فاستحق أن يكون الأصل الثاني من المسرح العربي.

وكان مدخلاً حسنًا للتغلب على القصيدة، وفنون الرقص المستقلة. وكان دافعًا لوجود الرغبة في تطوير الفنون الأخرى عند إمتاع الجمهور.

لذلك لم يجد المتلقي عنتًا في تقبل ما مُثِّل من تمثيليات ومسرحيات في عهــد محمــد علي، ولم يستغرب المتلقي المثقف ما رآه من مسرح الحملة الفرنسية؛ فقد كان اختلاف نوعي التقديم (المباشر/ غير المباشر) وراء هذا القبول، وتسبب هذا الاختلاف النوعي في الحــديث عن مسرح الحملة بعيد تراثنا؛ لأن من قالوا ذلك لم يرصدوا خصوصية الظاهرة، في جذورها الشعبية الإسلامية والعربية.

الهوامش

١- سليم حسن، مصر القديمة، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٤٧، جـ٣، ص ٥١٠.

٢- محمد فكري، قصة الدراما الهندية، المكتبة الثقافية، العدد ١٨٦، ١٩٦٧.

٣- محمد كامل حسين، في الأدب المصري الإسلامي ص ٨، ٩ مطبعة الاعتماد، بدون.

٤- أدونيس، الثابت والمتحول، الجزء الأول، ص ٦٧، بيروت، ١٩٧٤.

٥- محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، سلسلة كتاب الهلال العدد ٢٤٣، أبريل، ١٩٧١.

٦- محمد عزيزة، ص ٩٣، ويلاحظ هنا محاولة جعل النبوءة إلهية، وصادرة عن ملك.

٧- السابق، ص ٩٥، ونلاحظ استخدام كلمة "الدم دم الحسين" التي تتوازى مع مقولات الأمويين عن دم عثمان من قبل؛ فهي رد عليها وحوار معها، ونلمح علاقته بتحمل "الخطبة" عن "الأمة" أو "البشر" في التراث المسيحي. وسوف نتطرق لها في سياق التحليل.

٨- نعتمد هنا على النصوص التي أوردها إبراهيم حمادة في: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، الهيئة المصرية للكتاب، الطبعة الأولى، ١٩٦١.

٩- محمد زغلول سلام، الأدب في العصر المملوكي، الدولة الأولى، ص ٢٧٩، دار المعارف، الطبعة الأولى.

١٠- إبراهيم حمادة، بابات خيال الظل، ص ٢١١.

أصول المسرح العربي الحديث

الجسر والمخاض (١٨٤٧ – ١٩١٢)

ناقشنا في الحديث السابق خصوصية الظاهرة المسرحية العربية التراثية. وعالجنا أهم أثرين في هذا السبيل. الأول: الروافد التراثية المتمثلة في نصوص التعازي أو آلام الحسين، والثاني: نصوص خيال الظل التي نضجت في بابات خيال الظل لدى "ابن دانيال". وقد عالجنا – بذلك – جذور المسرح العربي الإسلامي من خلال العصر الوسيط.

ونعرض في هذا السياق لخطوة تالية هي التي تمثل الجسر الدرامي إلى ظهور المسرح العربي الحديث، وتمثل مرحلة المخاض الصعبة التي ولد فيها مسرحنا العربي الحديث.

وقد أخذت هذه الخطوة نقلة المجتمع العربي على المستوى الدرامي والفني؛ إذ بدأت بالدعوة إلى النهضة والالتحام بالعصر من خلال رواد النهضة وأفكارهم، وهم الذين دافعوا عن وجود المسرح، وعن مصطلح المسرح بشكل خاص، لأن هذا الدفاع كان الجسر الذي عبرت عليه الروافد العربية والحديثة المتمثلة في مسرحيات مارون النقاش (لبنان) وأبي خليل القباني (سوريا) يعقوب صنوع (مصر). فلقد شكلت هذه الروافد اتجاهات درامية في المسرح العربي الحديث منها المسرح الغنائي، والمسرح الاجتماعي السياسي، والمسرح الفكاهي الاجتماعي.

وقد ظهر، منذ اللحظة الأولى، أن المسرح المطروح بشكله الأوروبي قد يحتاج إلى دفاع عنه أمام النظرة السلفية المحافظة، وأمام التغريب الخالص في الوقت نفسه. فقد كان خروج المتلقي العربي من العصر الإسلامي الوسيط، إلى بدايات الاحتكاك بالعصر الإسلامي التركي ثم إلى الصدام المباشر بالحداثة التي أتته باغية مستعمرة في سفن نابليون بونابرت الغازية على سواحل مصر والشام – وهما المنطقتان اللتان سيخرج فيهما المسرح العربي الحديث – والتي حملت مسرحًا للترفيه عن الجند – خروجًا من شكل السيري في الأداء الدرامي لمشاهدها، وخروجًا من الأداء الدرامي لمسرح خيال الظل، الأمر الذي جعل ظهور المسرح بشكله الأوروبي يحتاج إلى تبرير ودفاع نظري عن مهمته الأخلاقية في تربية المتلقي ووعظه وتزويده بمحامد الأخلاق، بالإضافة إلى جانب المتعة التي تنالها النفس من مشاهداتها لهذه "الألعاب" فكما تبدو الحوائل ذات أسس أخلاقية (أو دينية اجتماعية) فلا بد أن تبدو حيثيات الدفاع أخلاقية لتفسح لهذا التكوين الدرامي العربي الإسلامي أن يتجاوب ويتجانس مع الشكل الأوروبي (اليوناني).

ولكنه من اللافت للنظر، أن الذين أرخوا لتاريخ هذه الفترة لم يقارنوا بين الشكل الوافد مع الحملة وبين الشكل الذي شهده التراث العربي والإسلامي. فلم يذكر "الجبرتي" مقارنة، ولم يقدم "الطهطاوي" مقارنة. إنما اكتفى الأول بوصف مسرح الحملة وطريقة دخوله، وناضل الثاني ليقنع حاكم البلاد "محمد علي" بضرورة استيفاد هذا اللون من فرنسا لأنه غير مضر، إلا أنه قام بالدفاع الأخلاقي عن "فن المسرح" وهو الدفاع الذي مهد الأرض المصرية والعربية لأن يتلبس تراثها الدرامي مسوح المسرح الغربي.

ونجد امتدادًا لهذا الدفاع في مقدمة "أرزة لبنان" لسليم النقاش شقيق مارون النقاش؛ حيث يتفق في حيثيات الدفاع مع ما قاله رفاعة الطهطاوي (وإن لم يقارن النقاش بين تراثنا الدرامي وبين الشكل الأوروبي الذي شاهده مارون النقاش بإيطاليا أو رآه الطهطاوي بفرنسا) ولكن الملاحظ أن هؤلاء المبشرين (المدافعين) قد لاحظوا أن القالب المسرحي الغنائي هو القالب المناسب للجمهور المتلقي سواء في مصر أو في الشام (لبنان أو سوريا) ذلك أن الإرث الموسيقي المتمثل في "شاعر الربابة" أو في "المقامات" العربية المتعددة للأغنية العربية، قد شكل كيفية التلقي الفني عند متلقينا – في هذه الفترة – الأمر الذي تطلب أن تصبح الموسيقى بشكل عام ضرورة لأي تقديم درامي، ليتناسب مع التكوين "الغنائي" للمتلقي العربي الذي تمثل في النهاية في "التخت" و"المطرب" و"الإنشاد" و"الشعر".

وقد ظهرت ملامح هذه الغنائية والشعرية في بابات خيال الظل بشكل واضح حيث استخدم "الغناء" و"الموسيقى" وأشكال متعددة من الشعر الفصيح والعامي، لذا كان الاتجاه نحو الغنائية والشعرية في الدراما والمسرح العربي الحديث تواصلاً حقيقيًا مع التراث.

وظهرت بوادر هذا المسرح أمام محمد علي في قصره، حين لعب لديه المحبظون، كما لعبوا من قبل كفرق تمثيلية جوالة منذ عام ١٧٦٢ م. وهم الذين كانوا يسخرون من الممثلين المحترفين حين "بدأت المسارح المحترفة في البلاد العربية في النشوء.. ومع ذلك فقد اغتنت الخشبة المحترفة من فن المحبظين بطريق غير مباشر؛ إذ بدأ هؤلاء بكتابة وتثبيت النصوص واقتباس المواضع من مسرح الفودفيل الأوروبي بعد إضفاء المسحة الوطنية عليها، ثم دخلوا – بالنتيجة – في علاقة إبداعية مع الفن المسرحي المتطور.." (1) وساعدهم في ذلك تاريخهم الطويل، وخبرتهم العميقة في فن الارتجال، والتقليد العفوي، بل التأليف الفوري أمام الجمهور المحتشد، فكانوا دعامة قوية لنشأة المسرح العربي الحديث في المدينة وفي القرية على السواء.

وقد ظهرت إشارات متعددة على ألسنة الرحالة الأوروبيين الذين جالوا في الوطن العربي وسجلوا مشاهداتهم مثل "كارستين نيبور" و"بلزوني" و"إدوارد لين" وكلها تؤكد على

رؤية "الروايات الدرامية" البسيطة التي كان يمكن لها أن تصل – وحدها – إلى شكل مسرحي عربي خاص. وقد صبت كل الأشكال الدرامية البسيطة في فن ناسب رغبة "التفـريج" عـن النفس و"الفرجة" في آن واحد هو فن "الفارس". ومن هنا، لم يكن توجه المـسرحيين العـرب الرواد إلى المسرح الغربي وليد تبعية فكرية، بل كان وليد نضج وممارسـة وتطـور دائـب وبطيء للمتلقي والمؤلف والنص، والوظيفة.

* * * *

ويفسر لنا ذلك اهتمام هؤلاء الرواد بتراثنا الشعبي (الـسير والحكايـات) وبتاريخنـا ومشاكلنا الاجتماعية والسياسية. فقد رأوا المسرح أداة مهمة لعرضها وتجسيدها، كما يفسر لنا – ذلك – الدور المهم الذي لعبته الترجمة ولعبه الاقتباس والتعريب في دفـع عجلـة الـنص المسرحي.

ولقد تواكبت الإرهاصات المسرحية مع دخول المجتمع العربي إلى تخوم حداثية جديدة لعب المثقف العربي – فيها – الدور الجوهري في قيادة الفكر العربي الحديث. ذلك أنه "تزداد العلاقة وضوحًا بين الإنتاج الفكري والبنية الاجتماعية الاقتصادية إذا اعتبر هذا الإنتاج إنتاج فئة اجتماعية تتكون تاريخيًّا. وتلعب أدوارًا معينة في ارتباطاتها بأصناف اجتماعية محـددة.. فإن المثقفين كفئة أو كنخبة/ اجتماعية يمثلون عن طريق وظائفهم أهم وسيلة اتصال وتوطيـد بين مستويات البنية الفوقية بما فيها السلطة السياسية وبين البنية التحتية للمجتمع.." (٢) وهذا ما قام به رفاعة الطهطاوي بالنسبة لمسرحنا العربي الحديث. فقد أوضح العلاقة بين فن المسرح وبين بنية المجتمع في حديثه عن المسرح الفرنسي؛ إذ قال "إن هؤلاء الخلق حيث إنهـم بعـد أشغالهم المعتادة المعيشية لا شغل لهم بأمور الطاعات، فإنهم يقضون حيـاتهم فـي الأمـور الدنيوية، واللهو واللعب ويتفننون في ذلك تفننًا عجيبًا، وفي مجالس الملاهي عنـدهم محـال تسمى التياتر.. والسباكتاكل، وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع، وفي الحقيقة إن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عبرًا عجيبة، وذلك لأنه يـرى فيهـا سـائر الأعمال الصالحة والسيئة، ومدح الأولى، وذم الثانية.." (٣).

ونحسن من تقديم الطهطاوي للمسرح أنه كان يحاول تمهيد الأرض العربية له، وذلك بعرض علاقته الجادة بالحياة والأخلاق، وقدرته على تقديم العبر في صورة الهـزل لتجنـب الشر والإقبال على الخير، ليزيح ما وقر في قلب مجتمعه من ارتباط هذه الفنـون بالخلاعـة والتهتك وبالبعد عن الوقار، فقد جعلها موازية لعمل النهار، ولتهذيب النفوس. وجـاء تحديـده لمعنى المصطلح (تياتر/ سبكتاكل) بمصطلح عربي هو "خيالي" ليصبح المسرح ضـربًا مـن التمثيل، أي ضرب المثل بعمل خيالي لا يفارق الواقع والحقيقة (٤).

لقد ربط الطهطاوي لأول مرة في تراثنا – بهذه الترجمة – بين علمه بالعربية وبالفرنسية، فحين نعود إلى لسان العرب ونراجع مادة (سرح) و(رسح) أو (مرسح ومسرح) ومشتقاتهما [٥]، نجد كل الدلالات تتمحور حول معنى عام مشترك هو الخروج من ضيق أو حبس أو تعقيد إلى فرج وانطلاق وسهولة، وهو ما يتم – في المسرح (– المتنزه –) عن طريق "الخيال" و"الخيالي" وهما أداة الخروج والنوع المتخيل اللذان يصلان بنا إلى "التفريج عن النفس كما يحدث مع مصطلح التطهير الأرسطي؛ لذلك فترجمة الطهطاوي قد انصرفت إلى الأداة المخترعة للأحداث والشخوص والأفكار ليصبح العمل كله – وهو الخيالي – مثلاً يضرب لنتعلم منه العبرة. وقد كان يمكن للطهطاوي أن يترجم "تياتر" بمسرح، لكنه آثر التعريف بالأداة ليخرج من حرج المصطلح الغربي.

وبذلك مهد الطهطاوي – على المستوى الفكري والنظري – الطريق وراء المسرح العربي الأول؛ إذ إنه في الوقت الذي دون فيه الطهطاوي رحلته، كان مارون النقاش يتلقى تعليمه في لبنان مهبط الرهبان والمبشرين. وكان يرحل في الوقت نفسه إلى مصر (ثم إلى أوروبا) ليرى فرق الجاليات الأوروبية (بالإسكندرية) وليرى فن الأوبرا بروما، إلى جانب رؤيته لمسرح مدارس الكنيسة في لبنان؛ إذ "دخل المسرح في منهاج التعليم، وكان مدعوا لخدمة الدعوة الدينية.." [٦] ومن هنا لم يجد النقاش حرجًا كبيرًا عند عرض مسرحيته الأولى على الجمهور عام ١٨٤٧ وهي مسرحية البخيل.

وكان الشكل المسرحي – بخاصة – وسيلة للتعبير عن مطامحها، يؤكد ذلك مصادفة عند الرواد المسرحيين من عناية بالغة بالجانب التعليمي في المسرح وإن لم يهملوا الجانب الترفيهي، ومن إسراف في الحديث عن قيمته النفعية" [٧].

وهذا ما أوضحناه في سياق المبررات الأخلاقية والجمالية والفكرية التي مهدت لتوظيف الشكل الغربي الحديث في المسرح العربي الحديث، فكانت المبررات بمثابة الجسر الذي عبر به المسرح الحديث إلى الدراما العربية، أما المخاض فقد عاناه المسرحيون الثلاثة، النقاش والقباني وصنوع، ومن حولهم من فرق مسرحية، حتى وقف المسرح وقفة عربية.

وقد شهد النصف الثاني من القرن التاسع عشر مرحلة المخاض في المسرح العربي بقسميه الكبيرين، الشعري والنثري، وهو نصف قرن حاسم في تاريخ المسرح العربي الحديث؛ فقد اتسمت المسرحية آنذاك بالالتصاق بالحياة الاجتماعية والمكونات الثقافية الشخصية العربية، كما اتسمت بالالتصاق الحميم بالمصادر الدرامية والشعبية العربية والإسلامية، والاستفادة من ارتباط النص بتراثه، والمشهور من حوادث وحكايات هذا التراث بخاصة.

وكانت مصر – والقاهرة – بخاصة ملتقى هذا المخاض، فقد التقت ثلاثة روافد مسرحية متنوعة بعد أن نشأ الرافد الأول في بيروت والثاني في دمشق والثالث في القاهرة. وسرعان ما وصل البحر المتوسط بين النقاش والقباني وصنوع حيث وجد هؤلاء جميعًا تشجيعًا بدأ بالإسكندرية ثم تمركز بالقاهرة مركز الحركة الثقافية والسياسية العربية آنذاك.

ولم يفرق الجمهور العربي بين مؤلف (مسيحي لبناني) أو (مسلم سوري) أو (يهودي مصري) فقد ألف المتلقي العربي هذه الخلافات وفرق بين الدين والوطن تفرقة سياسية مهمة، فلم يكن هناك معوق ثقافي أو ديني أو سياسي في وجه المسرح أو المسرحيين، رغم الصعاب التي عانوها من نظم الحكم والشرائح المتدينة المتزمتة؛ وعلى العكس/ كان الإقبال شديدًا ومشجعًا لفرق أخرى وفدت إلى القاهرة ومارست نشاطها ثم خلقت نشاطًا مسرحيًا مشتعلاً مع الفرق الموجودة في القاهرة، وساهم هذا النشاط في احترام (مهنة) التمثيل وحَوَّل النشاط المسرحي إلى نوع خاص من الاحتراف كما حدث مع فرقة سليم خليل النقاش (١٨٧٦ – ١٨٧٧) وفرقة يوسف خياط (١٨٧٧ – ١٨٩٥) وفرقة سليمان القرداحي (١٨٨٢ – ١٩٠٩) وفرقة أبي خليل القباني (١٨٨٤ – ١٩٠٠) إلى جانب فرق تمثيلية ثانوية مثل فرقة سليمان الحداد المسماة بـ "الجوق الوطني المصري" (١٨٨٧) وفرقة سليم وأمين عطا الله المسماة شركة التمثيل العربي (١٨٩٦) [٨] وغيرها من الفرق التي جالت في أقاليم مصر وقراها، وانتشرت فيها، لتكسب رزقها بعيدًا عن الفرق التمثيلية القوية المتمركزة في القاهرة والإسكندرية التي أصبح لها مسارحها ومتلقوها وكتابها.

وشهد النصف الثاني من القرن التاسع عشرة فترة الصراع والتنافس بين هذه الفرق. الأمر الذي كان يتسبب في إغلاق بعض الفرق، أو تشتتها أو الانصهار في فرقة مسرحية قوية أخرى تضمن لها الاستمرار. وقد استفاد المسرح العربي من هذا التنافس في التعرف على مطلب وذوق المتلقي العربي، و"الحقيقة التي يلمسها كل مطلع على تاريخ المسرح العربي هي أن النجاح على خشبة المسرح كان نهبًا موزعًا بين اتجاهين أحدهما الغنائي.. والثاني الفكاهي الذي لم يخل في مراحل تطوره الأولى من أثر النزعة الغنائية. وقد تمثل هذا الاتجاه في محاولات "عزيز عيد" في العقد الثاني من هذا القرن ثم ما حققه تلاميذه ومقلدوه كمحمد ناجي، وكامل الأصلي، والريحاني والكسار.

أما المسرح الجدي مسرح النقاش قصير الأجل ووريثه مسرح القرداحي، ثم مسرح جورج أبيض وعبد الرحمن رشدي، ويوسف وهبي وفاطمة رشدي والفرقة القومية، فقد ظل متعثرًا ما يكاد ينهض إلا ليكبو وهكذا.." [٩] مما يؤكد على أن انتشار المسرح ارتبط بفكرة التلهي والمتعة أو تضييع الوقت في المساء. ولذلك كان إقبال الجمهور شديدًا على الفرق

المسرحية الغنائية والفكاهية أكثر من الإقبال على المسرحية الجادة أو ذات المستوى الرفيع أو حتى المسرحية التي تناقش المشكلات الاجتماعية والسياسية كما حدث لمسرح يعقوب صنوع على سبيل المثال.

وقد ساعد ذلك على تثبيت التقنيات التي ربطت الجمهور المتلقي بالمسرح آنذاك حتى توارثتها الفرق فيما بينها لتضمن رواجًا لسلعتها وبعدًا عن أخطاء الفرق الفاشلة في مخاطبة الجماهير المتلقية. وحينما نعود للحديث عن النص الدرامي/ المسرحي فنحن أما ثلاثة روافد أساسية – بعيدًا عن توجهات الفرق المسرحية – تبدأ بعام (١٨٤٧) وهو تاريخ ظهور النص العربي في شكله الحديث الذي لم ينقطع في جوهره عن القديم الموروث؛ إذ لم تكن هناك قطيعة بين الأصول الدرامية العربية والإسلامية، وبين الشكل المسرحي الحديث؛ لأن الأولى قد اختمرت في تكوين المتلقي وفي ثقافة العصر وموروثاته، وهو التكوين متنوع الثقافة التي راعى النقاش التواصل معها رغم عدم إشارته الصريحة إليها.

إذ بدأ بمسرحية (البخيل) التي راعت أخلاقيات وثقافة المتلقي، بما قدمته من شكل (إيطالي/ فرنسي) وأصالة فكرية ساهمت في تقبل المسرح في عالمنا الحديث كما ذكرنا.

تم ذلك في الوقت الذي كان القباني يجهز نفسه لدور مسرحي ظهر عام (١٨٦٥ م) على الناس في دمشق بمسرحيته الأولى (مجنون ليلى) ثم غيرها من المسرحيات التي استمدت أحداثها، وهيكل وحبكة حكايتها من التراث الشعبي كألف ليلة وليلة، والسير الشعبية، وسير الملوك والأمراء، وقد اتسق ذلك مع التوجه التاريخي للعرب نحو التحرر والخصوصية وإحياء القديم في الاتجاهات كافة، داخل الاتجاه المحافظ العام الذي ساد العالم العربي آنذاك، باستثناء مصر والشام اللذين شهدا توجهات نحو التحديث هزت واقعها الثابت نحو واقع جديد، وهو ما مهد للرافد الثالث أن يحفر مجراه. وأما الرافد الثالث فهو مسرح يعقوب صنوع الذي تميز بمعالجته الاجتماعية والسياسية المباشرة للواقع المصري بخاصة، وعرض حال الشرائح الاجتماعية العادية وغير العادية، داخل هدف سياسي حدا بصنوع – أحد تلاميذ الأفغاني – إلى محاربة الاستبداد ووسائل تأخير تطور المجتمع المصري آنذاك، في الوقت الذي شهد محاولته لتأصيل المسرح العربي في مصر من حيث الشكل المسرحي؛ لأنه كتب بالعامية المتنوعة والملائمة لطبيعة الشخصية.

لذلك جعل الموسيقى والغناء – وهما الأداتان اللتان أولع بهما سابقاه – النقاش والقباني في المرتبة الأخيرة؛ لأن وظيفة المسرحية – عنده – تعدت دور المتعة إلى دور الكشف عن الحياة المصرية، وليس تجميل التراث وتثبيت الواقع.

صبت هذه الروافد المتميزة في الفترة التي أعقبت وفاة "محمد علي" وتـولي عبـاس حلمي الأول؛ فحكم سعيد وإسماعيل. وتبلورت هذه الاتجاهات – وهي تـشهد بنـاء الأوبـرا المصرية والمسارح الخديوية – كما ذكرنا – وتبلورت – أيضًا – وهي تشهد زيـادة النفـوذ الأجنبي، والأزمة الاقتصادية في عصر إسماعيل وخلفه توفيق الذي انتهـت الأحـداث فـي عصره بالاحتلال البريطاني لمصر (١٨٨٢).

وأما صنوع فقد خرج إلى المنفى – إلى فرنسا منذ أواخر عهد إسماعيل حتى وفاته – ويهمنا في هذا السياق، الإشارة إلى مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه" التي نشرها عام (١٩١٢) والتي تـدل على رقي أدوات مسرحه إلى الحد الذي تحتاج فيه هذه المسرحية المقارنة بإنتاج لويجي بيـر أنـدلو، وبيتر فايس وقبلهما بريخت لأنها من نوع المسرحيات الذهنية التغريبية التي تنـاقش وتحلـل تـاريخ المسرح العربي في مصر، ودور صنوع فيه، بطريقة جديدة على مسرح الرواد الثلاثة الذين ذكرناهم. الأمر الذي يجعل الفترة التاريخية الممتدة بين (١٨٤٧ – ١٩١٢) فترة مهمة في تـاريخ مـسرحيات شهدت مخاضه وولادة نضجه/ لأنها بحق فترة التأصيل "الحرفي والفني للمسرح العربي الحديث، وقد شهدت – بحق – تطورًا ملحوظًا للنص المسرحي خرج منه تياران متمايزان لا يزالان هما المـسرح النثري الذي تمايز على يد "توفيق الحكيم" والمسرح الشعري الذي تمايز على يد أحمد شوقي فيما بـين (١٨٩٣ – ١٩٣٢).

ومع ذلك، فقد شابت هذه الفترة بعض الشوائب الفنية، منها خلط العامية بالفـصحى، وخلط الشعري بالنثري، والغنائي بالأوبرالي، والترجمة بالاقتباس. مما جعل شكل المـسرحية في هذا المخاض، مزيجًا من هذه الثنائيات. وكان لا بد من وجود ما يدفعها ناحيـة التمـايز التقني واللغوي للتمييز بين أنواع المسرح وبين طرق أدائها. وكان لا بد أن ينشأ هذا التمـايز على يد دارسين للمسرح الفرنسي بخاصة، ودارسين للتـراث العربـي، فوفقـا فـي خلـق التخصص، وسهلا الطريق لمن جاء بعد شوقي والحكيم أمثال علي أحمد باكثير، وعزيز أباظة وآل تيمور وغيرهم.

وهو ما يحتاج أن نفرد له مؤلفًا خاصًا، فقد شهدت الفترة التاليـة لفتـرة المخـاض ووقوف المسرح العربي على ساقي المعاصرة والأصالة في إطار التحديث. وهي الفترة التي شهدت نمو المجتمع العربي في مصر نحو المطالبة بالجلاء والدستور وتحقيق أسباب وشروط النهضة المصرية والعربية الشاملة، فأعان ذلك المسرح نحو التقدم وإزالـة العوائـق حيـث شهدت مصر بعد سنوات قليلة ثورة ١٩١٩م، ثم صدور دستور الأمة المـصرية الأول عـام ١٩٢٣م كما شهدت بروزًا لدور المرأة، ولدور الحوار والاتجاهات الفكرية المتعددة من أجـل صياغة جديدة للمجتمع المصري، وكان لا بد أن يشهد المسرح نهضته الكبرى.

الهـــوامـــــش

١- الملاحظة للشيخ الشنتاوي، نقلتها عنه الكسندروفنا بوتيسيفا، ألف عام وعـــام على المسرح العربي ص ٧٧، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١ وقد أشار محمد يوسف نجم إلى أنها كانت حوالي ١٧٨٠ م، أي بعـــد ملاحظـــة الشـــشتاوي بحوالي ثمانية عشر عامًا؛ مما يؤكد على استمرار هذا العروض في الفتـــرة نفسها. وملاحظة الششتاوي موجودة بكتابه عن أبنية المسارح الحديثـــة فـــي مصر، بعد أن يبحث في الجذور القديمة لهذه النصوص، وقد سجلت المؤلفـــة ملاحظاتها على هذه الظاهرة بأن المسرح العربي كان يتجـــه نحـــو الـــنص الخاص من تلقاء نفسه بعيدًا عن التيـــارات العالميـــة التـــي انعـــزل عنهـــا. والملاحظ أن هذا الانعزال يتأكد – بما ذكرناه – عن روادنا الأول سواء منهم من كان مثل الطهطاوي، أو كتب مقدمة لأول مسرحية عربية قـــدمت علـــى النمط الأوروبي الذي لا يفترق كثيرًا عما وصلت إليه طرق الأداء الـــدرامي والتأليف الدرامي العربيين.

٢- الطاهر لبيب، سوسيولوجية الثقافة، ص ٥٣، ٥٤، معهد البحوث والدراسات العربية – الدراسات الخاصة "١٢" القاهرة، ١٩٧٨.

٣- رفاعة الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ص ١٠٨، طبع على ذمة مصطفى الكتبي، بجوار الأزهر، ١٩٠٥.

٤- السابق، ص ١١١.

٥- انظر في ذلك: ابن منظور، لسان العرب: مادة سرح، ورسح، بالجزء الثالث من المعجم طبعة دار المعارف، بدون.

٦- ثمارا الكسندروفنا، المرجع السابق، ص ١٠٨.

٧- سعد الدين حسن دغمان، الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب العربي، ص ٦٨، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣.

٨- راجع في هذا، محمود أحمد الحفني، الشيخ سلامة حجازي رائـــد المـــسرح العربي من ص ٦٢ إلى ص ٦٨، دار الكاتب العربـــي للطباعـــة والنـــشر، ١٩٦٨. فقد اعتمد المؤلف على السجلات الرسمية لدار الأوبـــرا المـــصرية، والدوريات السيارة في تلك الفترة والتي كانت تتـــابع نـــشاط هـــذه الفـــرق المسرحية.

٩- محمد يوسف نجم، الشيخ أبو خليل القباني، ص، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.

التجريب في المسرح العربي الحديث
من خلال أعمال المبدعين

تقوم فكرة التجريب في المسرح على محاولة لتجاوز ما هو مطروح من أشكال مسرحية – شكلاً ورواية – كما تقوم هذه الفكرة على موقف أكثر تقدمًا مما هو موجود بالفعل.

والتجريب في مسرحنا العربي الحديث بعيد الجذور. ارتبط بنشأة المسرح العربي منذ بدايته حتى الآن، لأن الثبات يجمد الشكل الأدبي والمسرحي، ويساعده على التحجر.

فلقد بدأ الرواد الثلاثة الأول/ مارون النقاش، وأبو خليل القباني، ويعقوب صنوع، مرحلة التجريب في المسرح العربي حين حاولوا أن يقدموا شكلاً مسرحيًّا يتناسب مع المتلقي العربي، المقيد بمرحلة فكرية محافظة، يساعد على محافظتها وجود استعمار يعمل على المحافظة على الأوضاع العربية كما هو سائد على الأقل. ليستطيع – فرض سيطرته وإعاقة تقدمه – وزاد المحافظة حدة بعض الأفكار الدينية التي كان يحرم تقديمها على المسرح تصنيفه للمسرح والفن عمومًا في جانب الشر والخلاعة؛ مما دعا هؤلاء الرواد إلى تجريب في شكل المسرح الحديث بحيث يتقيدون بالشكل الغربي وليس برؤية الغرب للمسرح. أي أنهم "جربوا" شكلاً مسرحيًّا تلاءم شكله وإطاره الخارجي مع المسرح الغربي، وتلاءمت رؤاه مع رؤى المتلقي العربي؛ مما دعاهم إلى الاعتماد على حكاياتنا الشعبية خاصة ألف ليلة ثم على قصص الحب العربي الشهيرة، ثم على موضوعات من السيرة الشعبية العربية وغيرها.

وكان "التجريب" ضرورة عند هؤلاء الرواد، فرضت عليهم، وكان حرصهم على اختراق الحواجز الاجتماعية والدينية، هو دافع التجريب من أجل الوصول إلى "صيغة" مسرحية عربية متسقة مع المتلقي العربي، والمجتمع العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وقد نجحوا في ذلك نجاحًا كبيرًا، حتى إن السمات التي رصدناها على أنها من مثال هذا المسرح كانت وسائل للسيطرة على المتلقي ومراعاة ذوقه وتراثه. فقد كان استخدام التلحين في المسرحية، والغناء، والشعر، وبعض المشاهد الاستعراضية متسقًا مع سيطرة الشعر والغناء على تراثنا الأدبي والفني بشكل عام؛ مما دعا هؤلاء الرواد إلى الاختيار بين المطروح والتراث، فوصلوا إلى "الصيغة التجريبية" البسيطة الناجحة.

وهنا لا بد أن نشير إلى أن فهم هذه الصيغة التجريبية لا بد أن يرتبط ببعد "زماني" هو المرحلة الاجتماعية والسياسية التي مر بها مجتمعنا العربي. كما أنها لا بد أن ترتبط ببعد "مكاني" يراعي تقاليد كل بلد على حدة؛ إذ "من خلال التشكيلات الاجتماعية يمكننا أن نتفهم

كثيرًا من المبادئ العقلية التي تفسر بها الحياة الاجتماعية. فالواقع الاجتماعي لا يمكن إدراكه إلا من خلال بعد زماني ومكاني في إطار اجتماعي، كما أن مضامين الفكر وأبعاده لا يمكن أن يعرف محتواها إلا إذا استكشفت أغوارها في ضوء الدلائل الاجتماعية التي تسود فيها[١]. ونستطيع بعد ذلك أن نتفهم ضرورة التجريب في المراحل الأولى من نشأة المسرح العربي الحديث، ثم طوال تاريخ مسرحنا الحديث؛ إذ إن فكرة التجريب فكرة اجتماعية سياسية في الأساس.

ونستطيع أن نلفت النظر هنا إلى أن مسرحية يعقوب صنوع الأخيرة "موليير مصر وما يقاسيه" [٢] هي خلاصة التجريب الأول إذا هي قورنت بإنتاج التجريبيين الغربيين، فقد طبعت ١٩١٢ م للمرة الأولى ببيروت. وهو تاريخ يقترب من فترة مهمة من تجريب لويجي بيراندلو، وغيره. وتأتي فترة الحرب العالمية الأولى وقد وصل مسرحنا إلى شكل مسرحي جيد من خلال التجريب المستمر.

وحينما نقفز إلى فترة التجريب الواعي في الستينيات. نجد أنفسنا أمام محاولة عامة لتجديد الفكر العربي، شملت المسرح العربي ضمن ما شملت من تغييرات سياسية واجتماعية واقتصادية وفكرية. وكان "التجريب" في هذا السياق وسيلة من وسائل تغيير المجتمع، وطريقة من طرق التفكير الباحثة عن خصوصية عربية في كل شيء؛ فقد ساعدت هزيمة ١٩٦٧ م على تكثيف هذه الفكرة، حتى تحولت إلى هدف درامي يتوازى مع الابتكار والجدة.

وأرادت فترة الستينيات أن توقظ الوعي العربي من المحيط إلى الخليج لهز الكيانات العربية التقليدية وتحويلها إلى كيانات أكثر حركة، وعلى الرغم من سيادة الاتجاه الواقعي في الفن في هذه الفترة فإن التجريب قد وصل القديم بالجديد ووصل بين الواقعي والمتخيل، مثله في ذلك كمسرح الطليعيين في العالم كله في هذه الفترة؛ إذ كان من وظائف هذا المسرح "إيقاظ المتفرج ليحس بأن هناك ما هو عجيب، وما هو غير مألوف، وما هو خارق للعادة ضمن حياتنا اليومية" [٣].

ولقد تواكبت فكرة التجريب مع منطلقات المسرح الطليعي، ومسرح بريخت ونظريته في المسرح الملحمي بل انتشرت دعوة في ذلك الوقت للاستفادة من مسرح الأوتشرك السوفيتي إلى جانب الاتجاهات العالمية الأخرى المتمثلة في مسرح اللامعقول، والسريالي وغيرها..

ولقد تحول الهدف الفني والفكري من خلال هذه الاتجاهات والتيارات المتعددة والمتناقضة في الوقت نفسه. واتضح في محاولة بناء مسرح عربي له خصوصيته يسمح له

بالاستفادة من الاتجاهات والتيارات الحديثة كافة، كما يسمح له بالاستفادة من تراثنا وجذورنا العربية لآخر مدى.

ولذلك ارتبط "التجريب" بالتحديث حتى ترادفا في بعض الأحيان، مع الجديد، وقد ساعد هذا الربط على التفرقة بين الأصيل والقديم، وعرف الأصيل بأنه القديم الذي يتجدد ولا يجمد. مما ينفي عنه المحافظة والتوقف الجامد "فالأصالة هي عكس القديم، ذلك لأن القديم عقيم؛ فهو إذن موت، بينما الأصالة خصب؛ فهي إذن حياة. والقديم نهاية، والأصالة خلود، فإذا توصلنا إلى تمييز القديم من الأصيل نغدو على ثقة بأننا قطعنا مرحلة التمزق والوحشة والانعزال" (٤).

وتوجه التجريب، التأصيل، الخصوصية إلى طريقتين في الأداء والبحث:

الأولى:

تهدف إلى التزاوج بين ما هو عربي وما هو أجنبي؛ لأن التاريخ العربي والمصري من قبل، هو تاريخ التزاوج بين المحلي كما دعا له كثير من المسرحيين، وخاصة توفيق الحكيم الذي رأى قبل مرحلة التجريب الستيني أن التزاوج حدث بين الفلسفة اليونانية والفكر العربي، وهذا التزاوج الذي تم بين الأدب الفرنسي والأدب اليوناني، مثل هذا التزاوج يجب أن يحدث نظيره، بين الأدب اليوناني، والأدب العربي فيما يتعلق بالتراجيديا.. إذا تم ذلك على أي نحو من الأنحاء، بالشعر أو بالنثر. فما أخال الأدب العربي إلا معترفًا بهذا الباب الجديد القديم، متغاضيًا عن الزمن الذي حدث ذلك فيه (٥).

والثانية:

هدفت إلى البحث عن "المصرية الأصيلة"، وعلى الرغم مما يشوب فكرة المصرية من انعزالية وإقليمية. فقد كان في ذهن أصحاب الطريقة الثانية أن ما هو مصري سيسحب بالضرورة على ما هو عربي؛ لذلك بدت مقولة "المصري" انعزالية، فهي في الحقيقة كانت سعيًا وراء تغليب ما هو مصري كنموذج يتبع فيما هو عربي ليكون أصلاً نموذجًا للحديث الخاص في حاضرنا.

ونشير هنا إلى أن الطريقة الثانية كانت تالية لفكرة التزاوج.. وسوف يعود أصحاب فكرة التزاوج.. للبحث فيما هو مصري وعربي في الوقت نفسه فيما بعد.

فقد رأى يوسف إدريس مثلاً أن "الفرفورية".. علامة واضحة مميزة من علامات التمسرح على هيئة سامر، ولكونها كذلك فهي سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية. ولقد بلغت هذه السمة من القوة إلى حد أنها فرضت نفسها فرضًا على كافة الأشكال

المسرحية التي وفدت إلى مصر وترعرعت في المدن.. مكونة مسارح عماد الـدين وروض الفرج، القائمة على الروايات المترجمة والمقتبسة والمعربة [٦]. ومن هنا يتـداخل المـسرحي بالتراثي أو الحديث بالأصيل، وهي فكرة مطورة عن فكرة التزاوج بـين المحلـي والوافـد، استطاعت أن توجد بين القديم والجديد والعربي والمصري والمحلي والعالمي الإنساني علـى المستوى النظري.

وقد رجع توفيق الحكيم فيما بعد إلى فكرة التزاوج هذه وعد لها في صيغة البحث عن قالب مسرحي عربي خاص بين سنتي ١٩٦٢، ١٩٦٧. حيث نراه في "يا طالع الشجرة" يسعى إلى إثبات سبق تراثنا لكل ما هو حديث في الفن الأوروبي بخاصة؛ لذلك يعقد المقارنة بقوله: "إذا كانت السمة الظاهرة في الفن الحديث من تصوير ونحت ومسرح.. إلخ هي التعبير عـن الواقع بغير الواقع والالتجاء إلى اللامعقول واللامنطقي في كل تعبير فني، وابتداع التجريد في الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة.. فإن كل ذلك قد عرفه فناننا القـديم والـشعبي علـى أرض بلادنا منذ القديم [٧].

وواضح أن الحكيم يريد الوصول إلى خصوصية النص العربي بالعودة إلى الـشعبية مع بدايات مرحلة التحول الاشتراكي في مصر، وهنا يكون التجريب مرحلة للبحث عن الهوية المصرية/ العربية؛ لذلك نرى توفيق الحكيم يخطو خطوة أبعد من مجرد التـزاوج الـشعبي، تتمثل في البحث عن قالبنا المسرحي. لكنه يقع في ثنائية ضدية يفـصل فيهـا بـين الـشكل والمضمون أو بين القالب والمحتوى حتى إنه يقول: "في أمر الـشكل أو القالـب المـسرحي نحاول الكشف عنه.. أهم ما ينبغي الالتفات إليه هنا هو أن يكـون هـذا الـشكل أو القالـب مصنوعًا من هذه العناصر مجتمعة (يقصد ما قبل السامر في التراث).. كما أنه يجـب لكـي يسمى قالبًا حقيقيًا أن يكون صالحًا لأن تصب فيه كل المسرحيات على اختلاف أنواعها مـن عالمية ومحلية، ومن قديمة وعصرية.. [٨]

ويعني هذا أن التجريب – عند الحكيم – يحاول أن يثبت على قرار في مسألة الـشكل منفصلاً عن المضمون، كما أنه يسعى من جديد لتثبيت الـشكل المـسرحي فـي المقلـداتي، والحكواتي، وراوي السامر. ولا شك أن الثبات والقولية ضد فكرة التجريب؛ لـذلك نقـول إن الحكيم قد وقف عام ١٩٦٧ م وكف عن فكرة خلق الشكل المسرحي الجديد على الـرغم مـن ظاهر كلامه عن تجديد الشكل المسرحي إلى درجة لا يجد فيها غضاضة من تقليد النمـوذج اليوناني أو الغربي المعاصر؛ لأنه نتاج تراث إنساني عام.

أما مرحلة ما بعد الحرب – ١٩٦٧ م – فقد تطلبت تعدد الرؤى والبحث عن طـرق جديدة في كل شيء لإنقاذ الوطن (المصري/ العربي) من آثار الهزيمة المروعة. وقد سـاعد

هذا التوجه العام على تعمق فكرة/ التجريب/ التأصيل، كما ساعدت على التمسك بتراثنا في محاولة للتعرف على ذاتنا وملامحنا القومية لنقف أمام العدو (الآخر) الذي يعرف ذاته القومية جيدًا. وهنا كان التجريب مقرونًا بالعودة إلى الشخصيات التراثية القومية، والأحداث السياسية والاجتماعية المشابهة لعصرنا لنرى كيف حل القدماء التراثيون مشكلات واقعهم.

وساهمت أفكار "برتولد بريخت" من ناحية أخرى في خلق المسرح السياسي غير المتوهم؛ فقد كان من أغراض التجريب في هذه الفترة كسر غموض الواقع في محاولة للفهم والسعي نحو الحل. أي لنصل إلى الصدق في التعرف على حقيقة الأسباب التي أدت إلى الهزيمة حتى تتلاءم مع روح العصر الذي هزمنا – فيه – من يملكون مفاتيحه وأسراره.

وكانت مقولات بريخت تضع للمسرحيين وسيلة لطرق الواقع والتراث في آن واحد؛ الأمر الذي جعل للمخرج دورًا أكبر في إبراز ملامح النص والتصرف فيه من أجل خدمة الغرض النهائي للنص. كما توجه المسرح العربي في هذه الفترة إلى المكونات الأساسية للمجتمع؛ إذ توجه للضواحي والقرى، وجماهير العمال والفلاحين في محاولة لربطهم بالوطن ومشكلاته والمساهمة في حل مشكلاته. ومن هنا تلاءم مسرح بريخت مع المتطلبات الدرامية والواقعية لمجتمعنا، فهو القائل في هذا السياق: "إن مجرد الرغبة في تطور فننا بما يتلاءم وروح العصر يجب أن تجذب مسرحنا، مسرح عصر العلم، إلى الضواحي ليفتح هناك أبوابه التي أغلقت مصراعيها في وجه الجماهير الغفيرة وفي وجه أولئك الذين يعملون كثيرًا ولكنهم/ يعيشون عيشة صعبة. لهؤلاء بالذات يتعين على المسرح تقديم تسلية نافعة عاكسة للمسائل الكبرى التي تتمتع – بالنسبة إليهم – بأهمية خاصة.. والمسرح الذي يجد مصدر التسلية في العمل؛ يتعين عليه أن يجعله موضوعًا له [٩].

لهذا ارتبط التجريب بهذا الشكل البريختي الدرامي، وقد امتد هذا التأثير دون مشكلات لأنه أعطى المؤلف والمخرج والممثل حرية الحركة والخروج من تقمص الشخصية إلى الحوار مع الواقع، بل مع المتلقي، وقد وضحت هذه الحرية في كل المسرحيات التي اتخذت القناع البريختي إطارًا فنيًا لها.

وبعد، فإن التجريب موقف سياسي وفكري وفني يتناسب مع مرحلة اجتماعية خاصة، يجب أن نبحث عنها جيدًا. وأن نبحث عن مبدعيها.

الهوامش

١- حسين الحاج حسن، علم الاجتماع الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت، لبنان الطبعة الأولى سنة ١٩٨٣ م ص ٩١.

٢- نص مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه" وارد ص ١٩٣ بكتاب: محمد يوسف نجم، يعقوب صنوع، دار الثقافة. بيروت ١٩٦٣.

٣- ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة، المسرح التجريبي في فرنسا، ترجمة يوسف إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٦٧ ص ٢٩.

٤- أحمد سليمان الأحمد، المجتمع في المسرح العربي الشعري، الدار العربية للكتاب. وتونس، ط/ ١ سنة ١٩٨٢، ص ٨٧.

٥- توفيق الحكيم، الملك أوديب، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٤٦، ص ٣٢.

٦- يوسف إدريس، الفرافير مقدمة المسرحية ص ٣٣، مكتبة غريب ط ٥/ ١٩٧٦ مع ملاحظة أن المسرحية مؤلفة عام ١٩٧٤. وانظر في هذا حديث علي الراعي عن الأراجوز في كتابه "فنون الكوميديا" ص ٦٢.

٧- توفيق الحكيم، يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٦٢، ص ١٥.

٨- توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب القاهرة ١٩٦٧، ص ١٤.

٩- برتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، ص ٢٨٤، ٢٨٥، منشورات وزارة الإعلام بغداد ١٩٧٣.

باب الفتوح

القناع، الحلم، اللغة

(١ – ١) محمود دياب (أغسطس ١٩٣٢ – أكتوبر ١٩٨٣) أحد جيل الستينيات، بل من أبرز كتاب المسرح في هذا الجيل. يعد إلى جانب "ميخائيل رومان، ألفرد فرج، نجيب سرور "من مؤسسي حركة مسرحية سميت بمسرح الستينيات، تميزت بالبحث عن تشكيل جمالي للمسرح، أو للدراما المصرية، محاولة أن تربط بين الأشكال والتشكيلات المصرية الأصيلة، التي تمثلت في مسرح السامر، ومسرح الحكواتي، الذي كان يحكي السير والملاحم للجماعات الشعبية، وبين النهضة المسرحية العالمية الحديثة.

ولأن الفترة التي شهدت بروز محمود دياب (وزملائه) كانت فترة ازدهار مسرحي، ارتبطت باتجاه سياسي واقتصادي سمي آنذاك بالاشتراكية العربية، فإن تحولا اجتماعيًّا بدأ يدب في بنية المجتمع المصري كله بخاصة في البنية الثقافية، على مستويات الفكر، والفن، والتكنيك. ولقد دفع هذا التحول الاجتماعي السياسي المسرحيين بصفة خاصة، إلى البحث عن وسائل وتقنيات تؤصل المسرح المصري وتدمغه بسمات مصرية، وعربية، هي ما أطلق عليه مسرح الستينيات.

وكان جوهر التأصيل هو تصوير مسرحنا المصري، والارتداد به إلى أصوله الدرامية والاجتماعية. لذا وجدت ظاهرة التأصيل هذه تجليها الواضح في المسرح؛ لأنه النوع الأدبي الوحيد الذي يكشف عن جوهر الصراع الاجتماعي، وأطرافه، وكيفية تطويره أو إصلاحه؛ لذا أدرك كل من تابع مسرح الستينيات عرضًا لطبيعة البناء الاجتماعي، في محاولة للكشف عن أسباب تخلفه، لتجنبها، والكشف عن عوامل تطوره ونموها لتغذيتها. ولم يكن جيل الستينيات وحده في هذا الاتجاه، بل شاركت كل الأجيال التي شهدت هذه الحقبة في هذا البحث التأصيلي. وعلى سبيل المثال نذكر محاولة توفيق الحكيم [١]، ومحاولة يوسف إدريس [٢] بخاصة. واستطاع هؤلاء المسرحيون جميعًا أن يصوغوا مسرحًا جديدًا في مصر، بعد أن "أصبح المسرح يمثل أمل شعبنا وطموحه، وتطلعه إلى حياة فنية وثقافية راقية.. لأن هذا الفن أصبح أقوى أدوات التعبير في هذه البلاد.

وهذا أصبح كذلك لأن الجماهير تتطلع اليوم في قدر متزايد من الشغف والتحفز إلى من يستطيع أن يخاطبها مباشرة وبلا وسيط، في اجتماع عام له طبيعة الاجتماع السياسي، يعبر عن قضاياها.. كل قضاياها السياسية والاجتماعية والاقتصادية والروحية والفنية" (٣).

وعبارة على الراعي السابقة، تكشف عن جوهر توجه هذا الجيل، ومن شارك معه في صياغة مسرح مصري له طابعه الخاص، هو الطابع الجماهيري. وقد ارتبط التوجه الاجتماعي بتوجه جمالي أدى إلى اكتشاف تقنيات جمالية ودرامية جديدة؛ لذلك دخلت إلى تقنيات المسرحية، تقنيات شعبية (السامر، الحكواتي)، وتقنيات مستوردة عن مسرح له نفس التوجه، أعني تقنيات بريخت، وبسكاتور، ومسرح الأوتشرك، مع الاستفادة من الشكل الأرسطي. لذلك دخل مسرحيون جدد: وليامز، وتشيكوف، وجان جيرودو، وصمويل بيكت.. إلى جوار أبطال وحوادث من كل فترات التاريخ العربي والإسلامي، بل التاريخ الإنساني الأسطوري.. إلخ، يستلهمونه ويحاورونه.

ولقد صنع كل ذلك من المسرح وسيلة للتربية الاجتماعية، وإعداد المتلقي إعدادًا جديدًا. وقد حظيت القرية بأهمية خاصة في هذا السياق التاريخي والدرامي، نظرًا لاعتماد المسرح على تقنيات شعبية كان مهدها القرية. ولأن التغيرات الاجتماعية الجديدة كانت أكثر تركيزًا على شخصية القرية وإعطائها ملامح جديدة لتقترب من المدينة، ثم ليقترب الاثنان من حياة جديدة حاول كتاب هذا العصر أن يبشروا بها.

وأكد هذا التوجه التأصيلي والتثويري عواقب مأساة ١٩٦٧ م التي عمقت الارتداد إلى الأصول المصرية والعربية والإسلامية، وحاولت أن تعيد صياغة المتلقي لمواجهة احتلال، وعدو جديد. واستمر هذا الاتجاه حتى بعد أكتوبر ١٩٧٣، إلا أنه حول هذا التاريخ شهد المسرح المصري انفتاحًا خاصًا، ونوعًا آخر من المسرحية لم يهتم بالتأصيل قدر اهتمامه بالمعاصرة وتزجية الفراغ.

أما محمود دياب فقد واكب بمسرحه هذه التحولات كلها، وآثر الاتجاه التأصيلي، وإثارة القضايا الاجتماعي والسياسية التي يمر بها الشعب العربي في معالجاته المسرحية، والتي اختتمها بنشر مسرحيته الأخيرة "أرض لا

تنبت الزهور"؛ وهي عن فترة من تاريخ الفراعنة أسقط عليها موقفه الأخير الذي توفي وهو ثابت عليه.

(١ – ٢) ولد محمود دياب بالإسماعيلية في أغسطس ١٩٣٢، والتحق بكلية الحقوق ثم تخرج فيها عام ١٩٥٥، وعين نائبًا بإدارة قضايا الحكومة، ثم عين مستشارًا للثقافة الجماهيرية بوزارة الثقافة، واستمر في هذا المنصب حتى توفي.

نال جائزة نادي القصة سنة ١٩٦١.

حصل على جائزة مؤسسة المسرح والموسيقى سنة ١٩٦٢ م عن مسرحية (المعجزة)، وهي مسرحية من فصل واحد.

وحصل على جائزة مجمع اللغة العربية سنة ١٩٦٣ عن أولى مسرحياته الطويلة "البيت القديم".

وحصل على الجائزة الأولى في مسابقة التأليف المسرحي العربي التي نظمها المركز المصري للمسرح مع اليونسكو في موسم (١٩٦٩) عن مسرحيته "الزوبعة".

وقد ترجمت بعض مسرحياته وقصصه إلى الإنجليزية والفرنسية.

(١ – ٣) تنوع إنتاج "محمود دياب" تنوعًا كبيرًا، ولكنه تمحور حول "الحكاية"؛ أعني أنه كان يحكي ويحور؛ فكتب الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية الطويلة، والمسرحية ذات الفصل الواحد، ثم السيناريو والإعداد الدرامي للقصص وتحويلها إلى أفلام سينمائية أو تليفزيونية، بالإضافة إلى مجموعة ورقات كتب فيها مذكراته وانطباعاته.

بدأ إنتاجه ينشر مع بداية الستينيات حتى يوم وفاته؛ وبذلك استمر إنتاجه قرابة ثلاثة وعشرين عامًا، هي عمر هذا التنوع الإبداعي الضخم.

"لمحمود دياب" تسع مسرحيات طويلة، وست مسرحيات ذات فصل واحد، وروايتان، وثماني عشرة قصة قصيرة، وأربعة عشر عملاً للسينما والتليفزيون. ونظرًا لاضطراب سنوات النشر، وبعدها عن سنوات الإبداع، وبسبب تحول العمل الواحد لأكثر من شكل فني، كأن تتحول القصة أو الرواية إلى فيلم سينمائي، أو إلى مسلسل إذاعي أو تليفزيوني، سواء في القاهرة أو في دمشق أو في بغداد، بالإضافة إلى أن محمود دياب كان ينشر النص في أكثر من موضع؛ فتارة يكون ضمن مجموعة، وتارة في مجموعة ثم يطبع في كتاب.. إلخ؛ لذلك

نبتعد عن اضطراب التواريخ، بالرجوع إلى تاريخ الكتابة التي دونها محمود دياب نفسه في المسودة أو في الكتابة الأولى للنص، حيث استطعت أن أتصل بمكتبته عن طريق أسرته (إسماعيل/ حسام/ هالة/ دياب)، وتمكنت من مراجعة هذه التواريخ.

لذلك نعتمد على ترتيب أعماله في نسقين: أولهما أن ندرج النص تحت نوعه الأدبي (الرواية/ القصة/ المسرحية/ السيناريو)؛ والثاني أن نرتب أعماله أبجديًا، ونذكر إلى جانب النص بعض الملاحظات التي تشير إلى تاريخ التأليف المؤكد، أو تاريخ النشر إذا تعذر العثور على تاريخ التأليف، لاسيما أن هناك عددًا كبيرًا من أعماله لم ينشر ولم ينفذ مسرحيًّا أو تليفزيونيًّا حتى الآن. وبيان هذه الأعمال على النحو التالي، مع مراعاة إشارتنا إلى تاريخ التأليف بحرف (ت) قبل التاريخ، والحرف (ن) لتاريخ النشر:

المسرحية الطويلة:

- أرض لا تنبت الزهور، (الزباء)، مجلة المسرح، نوفمبر ١٩٧٩ – البيت القديم، (ت ١٩٦٣)، (ن ١٩٦٥) الكتاب الماسي.
- باب الفتوح (ت ١٩٧٢)، (ن ١٩٧٤) دار الحرية، بغداد، العراق.
- دنيا البيانولا (ت ١٩٧٢) وهي مخطوطة.
- رسول من قرية تميرا للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام، (ن ١٩٧٤) الثقافة الجديدة.
- رجل طيب في ثلاث حكايات (ن/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠).
- الزوبعة (ت ١٩٦٣) (ن/ الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٠).
- ليالي الحصاد، (ت ١٩٧٢).
- الهلافيت، (ت ١٩٦٩).

مسرحية الفصل الواحد:

- البيانو (ت ١٩٦٨).
- الضيوف (ت ١٩٦٧).
- الغريب (ت ١٩٦٢).
- الغرباء لا يشربون القهوة (ت ١٩٦٣).
- موال من مصر (الفصل الثالث) من مسرحية موال من مصر (ت ١٩٧٣).

الرواية:

- أحزان مدينة، أو (طفل في الحي العربي) (ت ١٩٧٠)، نفــذت إذاعيًّــا مسلــسلة (١٩٧١).
- الظلال في الجانب الآخر، الكتاب الماسي، يناير، ١٩٩٤.

القصة القصيرة:

- بناقص واحد، (ت ١٩٧٠)، مخطوطة.
- بيت لأولادي، مخطوطة.
- خطاب من قبلي وقصص أخرى، عشر قصص في مجموعة، الكتــاب الماســي، العدد، ١٤، ١٩٦٢.
- رحلة عم مسعود، (ت ١٩٦٩) مخطوطة.
- الزائدون عن الحاجة، (ت ١٩٧٠) مخطوطة.
- شارع الصمت (شارع الطحاوي)، (بالهلال، مايو، ١٩٧٧).
- الصيد الأخير، (بالهلال، سبتمبر، ١٩٧٣).
- عشرة أيام، (ت ١٩٦٢).
- هندية ورجل على حصان، (ت ١٩٨٠) مخطوطة.

السيناريو:

- أحلام الفتى الغشيم، عن "الأب جريو" لبلــزاك، (ت ١٩٧٧) ســيناريو مسلــسل تليفزيوني من ثلاثين حلقة (مخطوطة).
- إبليس في المدينة، نفذ سينمائيًّا (١٩٧٩).
- امرأة وثلاث تفاحات، عن "ألف ليلة وليلة"، سباعية معدة للتليفزيون (ت ١٩٧٦)، (مخطوطة).
- أيام الحب والعذاب، عن "مذلون مهانون" لديستويفسكي، مسلسل تليفزيوني تحــت عنوان (إلا الدمعة الحزينة)، (١٩٨٠).
- دموع الملائكة، قصة وسيناريو وحوار، (ت ١٩٧٩)، (مخطوطة).
- رأس محمود في طائرة سوبر سونيك، قصة وسيناريو فيلم سينمائي، (ت ١٩٧٢)، (مخطوطة).

- رجل أحب الله، عن سيرة الإمام أحمد بن حنبل، مشروع ثلاثين حلقة لمسلسل تليفزيوني، (مخطوطة).
- الزائدون عن الحاجة، فيلم تليفزيوني، (مخطوطة)، (ت ١٩٧٠).
- (الزباء) أو (انتقام الملكة زنوبيا)، أو (أرض لا تنبت الزهور)، حلقات تليفزيونية في تليفزيون دمشق (١٩٧٢).
- سونيا والمجنون، عن (الجريمة والعقاب) لديستويفسكي، سيناريو فيلم، نفذ.
- الشياطين، عن (الممسوسون) لديستويفسكي، سيناريو فيلم، نفذ.
- وداعًا للربيع، عن (قصة أيها الربيع ترفق) لحلمي مراد، سيناريو فيلم تليفزيوني (ت ١٩٧١)، (مخطوطة).
- وردة على صدر امرأة، قصة وسيناريو وحوار (ت ١٩٨٠) (مخطوطة).

هذه هي الأعمال، بالإضافة إلى بعض المقالات، والانطباعات، والمذكرات المدونة، إلى جانب مجموعة لقاءات صحفية، وحوارات صحفية ونقدية أجريت معه.

(٣)

وتعد الفترة من (١٩٦٧) حتى (١٩٧٣) فترة خصبة لإنتاج المسرحية عند محمود دياب، سواء المسرحية الطويلة، وهي الشكل الفني السائد في إنتاجه المسرحي، أو المسرحية القصيرة ذات الفصل الواحد؛ فخلال هذه الفترة، كان المسرح الأداة الرئيسية لاستكناه تجربة محمود دياب وفكره، في حين اتسمت الفترة اللاحقة باتجاه إلى كتابة السيناريو وإعداد القصص تليفزيونيًّا وسينمائيًّا. وكانت الشاشة، وليست خشبة المسرح، الأداة الرئيسية لتنفيذ تجربته، وتشكيل رؤيته للواقع. ويتضح من قائمة المؤلفات السابقة محاولة دياب الإفادة من القصص والروايات العالمية، وبخاصة روايات دستويفسكي وبلزاك. أما مسرحية "باب الفتوح" فهي همزة الوصل بين مرحلتين في إنتاج محمود دياب، وبين إنتاج ما قبل ١٩٧٣، وإنتاج ما بعد ١٩٧٣، على المستوى الفني، حيث نجد ما قبلها يمثل مرحلة التجريب في الشكل الفني، وتمثل "باب الفتوح" تتويجًا لهذا التجريب. وبعدها نجد اتجاهًا إلى المسرحية الغنائية الاستعراضية مثل "دنيا البيانولا"، ثم "موال من مصر" (الفصل الثالث) ثم إلى المرحلة المتشائمة في إنتاج "رسول من قرية تميرا"، و"أرض لا تنبت الزهور".

ولباب الفتوح خاصية لغوية، ودرامية، وجمالية، دفعتنا إلى اختيارها للتعرف على إنتاج المسرح المصري والعربي في الفترة التي أعقبت الأحداث الكبرى في حياة مصر والعرب بل العالم الثالث كله، حيث تناقش هذه المسرحية القضية الجوهرية في صراع القوى

العالمية منذ عام ١٩٤٨ حتى الآن، أعني قضية وجود اليهود والإسرائيليين في منطقتنا، وارتباطهم باستعمار الغرب والأجنبي عمومًا لأرضنا.

ثم إنها مسرحية تمثل محمود دياب، وتغطي إحدى جوانب مسرحه الذي هو في النهاية محور من المحاور – المهمة – للمسرح المصري الذي أنتجه جيل الستينيات.

(٤)

مأساة "باب الفتوح"

(٤ – ١)

مأساة "باب الفتوح" لحظة درامية مكثفة، حاول مؤلفها أن يجمع فيها بين الأصالة والمعاصرة، سواء على المستوى التاريخي الزمني، بأن جعل الشخصيات المعاصرة في حوار مباشر مع الشخصيات التراثية التي استدعاها وفق مقاييس خاصة، ليقيم المعادلة الزمنية المهمة بين الماضي والحاضر (بين أصالة التاريخ الإسلامي ومعاصرة الأزمة التاريخية التي أعقبت هزيمة يونيه ١٩٦٧)، أو على المستوى المكاني بأن جعل بلاد الإسلام بلدًا واحدًا؛ جسدًا تتداعى له أعضاؤها إذا دُهِمَ بشر؛ فجمع بين الأندلس (في غرب العالم الإسلامي) وبلاد الشام ومصر في لحظة تاريخية واحدة، استطاع أن يربطها دراميًّا بذكاء، حين جعل الإنسان هو الرابط الحقيقي لتاريخ العالم الإسلامي وجغرافيته.

ويكشف هذا عن حس تاريخي شفاف، استطاع أن ينفذ من البنية السطحية إلى البنية العميقة في حركة مكوك محسوبة، ومنضبطة، وفي جدل صاعد وهابط بين الحاضر (الهزيمة/ النصر المرتقب) والماضي (النصر المأساوي) في الجهة المقابلة. وقد مزج الزمانين والأماكن والبشر جميعًا في بؤرة الصراع المكثفة، التي شكلتها رؤية المؤلف الواضحة، في عملية صناعة تبدأ من التفكير وتنتهي بمصير الشخصيات الذي هو مصير التاريخ والجغرافية الإسلاميين، في ثنائية جمعت أطراف الصراع القديم والمعاصر في لحظة درامية معاصرة.

وبسبب التجمع والاستدعاء وكثرة العناصر الداخلة في تركيب البنية. وبسبب تكثيف الرؤية التاريخية، الدرامية، الفنية، تشكلت البنية في مستوييها العميق والسطحي كليهما، بكثافة الشعر وكثافة العناصر، على نحو عكس على النص صفات جمالية خاصة على كل المحاور النصية، ابتداء من الشخصية والصراع، وانتهاء بالمصير، سنوضحها بالتفصيل الآن.

(٤ – ٢)

"القناع" تقنية أساسية في مأساة "باب الفتوح"؛ لأنه يؤدي إلى مستويات عدة، عدة وظائف؛ فمن مستوى الشخصية الرئيسية "أسامة بن يعقوب"؛ إلى اختيار فترة تاريخية محددة، تمتد بدءًا من احتلال الصليبيين لبيت المقدس وما حوله، حتى انتصار صلاح الدين الأيوبي عليهم وطردهم، وانتهاء بالهجمة الصليبية المضادة اللاحقة لاسترداد مكانتهم ثانية باحتلال القدس مرة أخرى. ثم على مستوى المكان (الأندلس، ومصر، والشام). وكل ذلك تركز في قناع تاريخي وجغرافي، يحاول ربط واقع اليوم بواقع مشابه؛ إذ ليس القناع استدعاء للشخصية التراثية فقط؛ إنه كل ما يتستر المبدع وراءه. ومن أجل هذا يمتد القناع إلى فكرة كتاب "باب الفتوح" وما يحتويه من تعاليم ومبادئ. وهنا يأخذ القناع بعده الرمزي/ الاستعاري. وشخصية أسامة بن يعقوب قناع مخترع. "ومن الممكن أن يكون القناع شخصية مخترعة، تضفر عناصرها من التاريخ أو الحاضر أو الأسطورة أو منها جميعًا" (٤). وقد أضاف "دياب" عناصر أخرى، ومن ثم يتحول النص بزمانه، ومكانه، وشخصياته، وحوادثه، إلى استعارة كبيرة، يمثل طرفاها بعدين مهمين، فيمثل النص المستعار منه، ويمثل الواقع المستعار له، والعلاقة القائمة بين الطرفين هي الإسقاطة المضمونية التي تتوسل بالتراث التاريخي والأدبي، من أجل غاية تعليمية في المقام الأول، تؤدي وظيفة اجتماعية تربوية؛ إذ تربط في ذهن المتلقي بين الأطراف المتباعدة عبر الزمان وعبر المكان، وهي أطراف لا يستطيع المتلقي أن يربط بين بعضها والبعض الآخر، لبعد الشقة الزمانية والمكانية عنه. ولذلك ترتبط الوظيفة الاجتماعية التربوية لمأساة "باب الفتوح" بوعي جديد يحاول المبدع أن يبثه في صياغة جديدة للواقع وللتاريخ وللإنسان في آن واحد، تجعل صوت المبدع مختبئًا دائمًا وراء موضوعية القناع، وتقلل من الإسقاط المباشر من الذات على الواقع أو العكس.

وتتجه هذه الغاية أو الوظيفة إلى بناء اجتماعي أكبر منها؛ ولذلك تلعب الوظيفة على مستويين: مستوى كونها بنية متولدة عن واقع اجتماعي، فهو جزء منه بالضرورة؛ ومستوى كونها إضافة إلى هذا الواقع من خلال إعادة الصياغة لعناصر التراث وعناصر الواقع في آن واحد، وإن كانت الوظيفة هنا نتيجة طبيعية لمعطيات البنية الثقافية للمجتمع الذي أنتج فيه "محمود دياب" مأساة "باب الفتوح".

وهنا يتكشف النص، حين نمسك بمفاتيح رموزه، وحين تتحول كل عناصره إلى رموز يقابل كل منها عنصرًا اجتماعيًّا أو تراثيًّا أو إنسانيًّا بشكل عام.

ويتحكم هذا المبدأ الجمالي في عناصر "مأساة باب الفتوح". وسيتضح من خلال المعالجة أن العناصر المتاحة للمبدع، تكشف عن موقفه من الصراع، كما تكشف عن طريقة المعالجة، بخاصة رسم الشخصية الرئيسية التي أخذت ملامح خاصة للغاية.

يرسم المبدع الشخصية الرئيسية بمزج خاص بين عناصر تراثية تاريخية وأدبية، وطرق تقديم معاصرة؛ حيث نجد ملامح بطل السيرة الشعبية، معدلة، تبدو ملمحًا بعد الآخر، وهو يرسم بالكلمات ملامح البطل المسرحي، منذ بداية المسرحية (ص ٢٠ إلى ص ٢٤) إلى أن ينتهي المبدع من خلق شخصية بدأت تشارك في الحوادث، حتى تصبح بؤرة الصراع (حتى النهاية) المأساوية لخروجه مطرودًا مطاردًا من قبل العماد وسيف الدين.

والصفات التي وصف بها "أسامة" في حوار ساخن بين الشبان الخمسة والفتاتين تكشف عن سبب الاختيار الدرامي للعناصر المشَكِّلة لأسامة بن يعقوب؛ فبعد أن يبين الشباب والفتاتان سمات العصر، بسقوط فلسطيني، وانقسام القبائل العربية، وتحول العدو إلى ذئاب تنهش، وتحول البحر المتوسط إلى ملك للفرنجة – خلال هذا السياق – يبدأ رسم البطل (الحلم، المخلص، المناسب لهذه المرحلة، والمضحي من أجلها أيضًا)؛ لذلك نحس منذ بدأت المجموعة تفكر (ص ٢٠) وتحدد الزمان والمكان بأن الحوار يرسم البطل المأساوي في تدرج منطقي:

الشاب الخامس – إنه طلب عادل على ما يبدو.. وعصر صلاح الدين يناسبنا على أية حال. (ص ٢٠).

الشاب الرابع – ولكني أكاد أشك في أنهما سيلتقيان.

الشاب الأول – هذا ظن سابق لأوانه؛ فقد تكشفت حفرياتنا عن شيء آخر.

المجموعة – (في لهجة تقريرية) الثائر يظهر في عصر صلاح الدين. (ص ٢١)

ثم تتوالى ملامح رسم البطل متفرقة على ألسنتهم في تدرج منطقي، يوضح أسباب رسمه على هذا النحو؛ لأن طبيعة الصراع والمواجهة ضد الأجنبي تتطلب ذلك.

الشاب الأول – وهو عربي بالضرورة!

الشاب الثاني – وهو بالطبع شاب.

الشاب الثالث – ولا بد أن يكون فارسًا.

الشاب الرابع – يكفي أن تتحقق فيه مثل الفرسان.

الشاب الخامس – إنه شجاع، ذكي، وأمين.

الفتاة (١) – عنيد في الحق.

الفتاة (٢) – (في لهجة إنشائية) طويل القامة.. عريض المنكبين.

المجموعة – لا يكذب أبدًا

الشاب الأول – غير عاشق لذاته.

الشاب الثاني – له قلب شاعر وحس.

الشاب الرابع – مفكر.

الشاب الثالث – فدائي عند الضرورة.

الفتاة (٢) – وهو وسيم..

المجموعة – وهو يعرف ما يريد.

الفتاة (١) – له ابتسامة جذابة فيها ثقة بالنفس. (ص ٢١)

الشاب الأول – ولكن وجهه لا يخلو من دلائل الاكتئاب؛ فهو يعيش محبة أمته، وهي بلا شك تبعث على الاكتئاب.

وهذه الملامح والصفات، تخرج من ملامح "بطل السيرة الشعبية". بل هي خلاصة لأخلاقه وصفات جسده وعقله. والمبدع إذ يستدعيها في صياغته لبطل جديد يحمل سمات العصرين (الماضي والحاضر) فإنه يضيف إلى البطل الدرامي بعدًا تراثيًا. ثم يكمل بقية الملامح على لسان الشخصيات، معدلاً من سمات البطل القديم. وفق رؤية الحاضر لبطل هذا الزمان، الذي يخرج من الجماعة ليقودها إلى حيث احتياجاتها:

الفتاة (١) – وهو مع ذلك إنسان يأكل ويشرب وينام ويخطئ أحيانًا في التقدير.

الفتاة (٢) – ويرى أحلامًا ويحب، بل اسمحوا لي أن أقول إنه هو أيضًا له غرائزه. (ص ٢٢).

ويختتم هذه الملامح ببيان موقعه من التاريخ الرسمي؛ إذ ينفي عنه الرسمية، لأنه "بطل شعبي" أخذ ملامح الأبطال الشعبيين ليضفي فكر المبدع على شخصيته، وليحمله مسئوليته الشعبية تجاه أحلام شعب بعثه على هواه ووفق حاجاته كما قلنا:

المجموعة – (إلى الجمهور) أسامة بن يعقوب، هو اسم فتانا الثائر، لن تجدوا له أثرًا في فهارس أو مراجع أو على جدران قلعة، ولا في نقش جامع أو في ملامح الشطار؛ لم يكن يومًا خليفة أو أميرًا في ولاية. أو من رجال المناصب فهو لم يُحِك الدسائس؛ لم يخن؛ لم يغدر؛ لم يكن بوق دعاية، أو كلب صيد لحاكم؛ لم يبع أهل داره باختياره من أجل منصب. لذلك لم يذكر التاريخ اسمه في الوثائق والمراجع. (ص ٢٤).

(٤ – ٣)

وتتدخل تقنيات حديثة تساعد تقنيات التراث في رسم ملامح البطل في مأساة "باب الفتوح" تبدأ من فكرة المجموعة عن طريق كسر الصمت لأنه ("عقم وسلبية" ص ١١)، عن طريق إعادة صنع التاريخ، وخلق الشخصيات التي تصبح أدوات المبدع في صنع رؤيته الخاصة عن الماضي والحاضر في آن واحد.

الشاب الخامس – أعني أن نعيد صياغته: نتخيله على هوانا: نرد إليه ما نقص منه، ونستعدي منه ما لا نقبله؛ بكلمة مختصرة، نصنع الحقيقة.

وقد فرضت هذه الرؤية الدرامية (التاريخية) تقنيات المسرح الحديث على "محمود دياب" (ص ١٤)، فاستخدم طريقة "بريخت" في إقناع المتلقي بأن ما يحدث على المسرح من صنعنا، ليقيس المتلقي على ذلك، فيعرف أن ما يحدث في الواقع هو من صنعنا، وأن بأيدينا أن نخلقه أو نعيده، ونصوغه، ونعدله، في وعي، يكسر فكرة الإيهام المسرحي الأرسطية، ويحول المتلقي إلى مشارك في خلق المادة وتشكيلها، وفقًا لمطالب المتلقي ولرغبته في المعرفة والتوصل إلى "فكرة تساعدنا.. على أن نبلغ حالة الرضا،.. والانسجام النفسي" (٥).

لذلك ترتسم الشخصية الرئيسية أمام المتلقي ووفق اختيار المجموعة المعاصرة، ونتيجة لحوارها الدائم من أجل التخلص من الصمت أو من الكلام الزائف. وخلق الشخصية بهذه الطريقة البريختية يكسر في المتلقي رهبة التاريخ. وجلال شخصيات الفرسان التي تصيب الفرد بالخوف من المساس بها، والتي تتحول إلى Taboo لأنها ارتبطت بالتاريخ السياسي، تاريخ الحكام والخلفاء والسلاطين والقواد من ناحية، ومن ناحية أخرى بالدين أو بتاريخ الأديان والأنبياء ثم بالسير الشعبية، على نحو ساعد على زيادة جرعة الخوف "واللامساس". فقد صنع التاريخ خاصة في السير وما يشابهها – كما فهمه الشعب أو كما أراده زعماؤه أن يفهم – فقد كان هذا النوع من الأدب الشعبي، حتى وقت قريب، من أحسن أنواع المحاضرات العامة التي ابتدعت لتدريس القوم تاريخهم.." (٦).

واستدعاء الشخصية التاريخية تقنية مهمة، يتوسل بها المبدع للوصول "إلى وجدان أمته عن طريق توظيفه لبعض مقومات تراثها.." (٧).

وكان مخرج "محمود دياب" من هذه القداسة مخرجًا جماليًّا، ودراميًّا، واجتماعيًّا في آن واحد؛ لأن إعادة صياغة التاريخ وشخصياته تلازمت مع رغبته في إعادة صياغة الذات الفردة، والذات القومية.وهذا ما جعل "أسامة بن يعقوب" يتحول "مرآة" تعكس "إنيتنا" وتاريخنا؛ إذ ينقد المؤلف على لسان الشخصية "المعاصرة" بعض ملامح أسامة السلبية نقدًا ذاتيًّا:

الشاب الأول – لقد خلقناه على "شاكلتنا"، ميالاً للمهادنة؛ وهذا عيب فينا، كان يتحتم علينا أن نتلافاه في أسامة. (ص ٦٣).

الشاب الثالث – إليكم فكرتي – التي هي فكرة أسامة في نفس الوقت – .. (ص ٦٢).

لذلك كانت شخصية "أسامة" أمام المتلقي دائمًا حتى النهاية، قابلة للتشكيل والتحوير والتثوير؛ لأنه ملك لنا، نشكله في كل مرحلة – من فكرنا – على نحو يتلاءم مع مشكلتنا الفكرية أو الاجتماعية، أو – هنا – مع مشكلتنا الدرامية بتقنيات المسرح الحديث والمعاصر؛ لأنه بطل شعبي، ولأن المبدع يبحث عن بطل شعبي لا رسمي. ونلاحظ – نتيجة لهذه الرغبة – تخلي المبدع في سير الحدث الدرامي؛ حتى إنه يعدل الطريق لأسامة فيتركه في يد الشرطة، ثم يستدعيه "ليكمل اللعبة":

الشاب الخامس – علينا الآن أن "نسترد" أسامة من صحراء فلسطين، ونستأنف لعبتنا.. (ص ٦٣).

الفتاة – فلنمض في رحلتنا معه.. (ص ٦٣)

وفي كل حركة يستدعي فيها أسامة يفيق المتلقي ويسر إيهامه أو تقمص روحه. لذلك تنفصل المجموعة المعاصرة – في وعي – عن التاريخ وحوادثه – داخل المسرحية – حينما تدرك أن صلاح الدين انتصر، في حين أنهم كانوا وما زالوا يبحثون عن نصر. وأسامة – في هذه اللحظة – لا بد أن ينفصل عنهم – تاريخيًّا ودراميًّا – لأنه يقرر أن نصر "صلاح الدين" (مؤقت)، وأن رحلة المجموعة للبحث عن قرار غير سديدة، ندرك ذلك من خلال حوارهم، ومن مشكلة الحاضر المعيش التي تمثل نقطة الالتقاء والافتراق داخل بنية النص، بخاصة بين الشخصيات:

المجموعة المعاصرة – وفي "عكا" مراكب تبحر إلى شواطئ "الأندلس".

الأصوات – هل تصحبنا؟

أسامة – صحبتكم السلامة. فأنا أنتظر "الصباح" (ص ٧٦)

وكذلك تقرر المجموعة المعاصرة البقاء، ولا ترحل مع المجموعة المسافرة: المجموعة المسافرة – إلى الناصرة، هل تأتون معنا؟

المجموعة المعاصرة – شكرًا، نحن باقون؛ فنحن لم ننتصر بعد" (المجموعة المسافرة تتابع طريقها) وما زلنا نبحث عن قرار. (ص ٧٧).

والمفارقات الواضحة بين سلوك الشخصيات التاريخية والمعاصرة يعود إلى مقياس وحيد، هو: ماذا تحقق من نصر؟ وهذا إسقاط لمشكل الكاتب ومشكل عصره (قبيل حرب أكتوبر ١٩٧٣).

وقد تلازم استدعاء الشخصية التاريخية وفق شروط المجموعة المعاصرة، مع استدعاء حوادث التاريخ، وذلك للبحث عن نموذج يفجر طاقات المعاصرين نحو مشكل حياتهم:

الشاب الخامس – التاريخ حقيقة، وقد نجد فيه "المثال" وربما تبعث فينا وقائعه الشعور بالكفاءة، وبالقدرة على الفعل. (ص ١٣).

وسيطرة فكرة المثال على استدعاء التاريخ والشخصيات هي ما جعل "القدس" بؤرة مهمة للقاء الشخصيتين المتفاهمتين: أسامة (البطل المرسوم) وزياد (البطل المتعاطف):

أسامة – ولسوف تتوثق صداقتنا في "القدس" يا زياد.

زياد – نعم، نعم؛ فسنلتقي في القدس بالتأكيد. (ص ٥٧).

أخيرًا تلتقي الشخصيات كلها – خلال المسرحية في ناحية القدس. وعلى الرغم من قيام الصراع الدرامي على محورين: أولهما صراع (العرب/ الفرنجة)؛ وثانيهما (كتاب باب الفتوح/ الواقع التاريخي) – فإن جوهر المحورين هو تحرير "الإنسان من كل ما يسيطر عليه بغير وجه حق، سواء أكان استعمارًا أم زيفًا ومديحًا. ويحاول أسامة بكتابه وسلوكه مع الآخرين، أن يلقى صلاح الدين الأيوبي المختبئ في التل نتيجة لالتفاف الحراس حوله ومنع الناس من الوصول إليه، وكانت خيمته محط النظر، بل محط الآمال:

أسامة – ألتقي بصلاح الدين، وأسلمه فكرتي ليمنحها – سيفه؛ إنه الأمل الذي أشرق في قلب اليأس بسيفه، وبفكرتي ستصبح الجنة ملكًا لأمتنا في الأرض. (ص ٢٥).

ولكن المصير الذي انتهى إليه أسامة، يعكس لنا مأساته، حيث يصطدم أسامة في نهاية المسرحية بالسادة المتحلقين حوله، بعد قرار الرحيل:

أصوات من السادة – بعنا نفسك!

أسامة – (صارخًا) لا.

أصوات من السادة – بعنا كتابك!

أسامة – (صارخًا) لا.

تاجر العبيد – فسنأخذ منك نفسك بغير عوض.

(وتنفجر مجموعة السادة في قهقهة عالية، وتتحول الدائرة إلى كتلة يختفي فيها أسامة..) (ص ١٥٥/ ١٥٦)

وحين يضيع أسامة يتحول إلى رمز للتضحية من أجل غيره، في حين تنتقل دعوته إلى صدور محبيه. والتوازي بين "ضياع" البطل وبقاء كتابه مختفيًّا محفوظًا في صدور أصدقائه من جهة، وعودة العدو ثانية من جهة أخرى، يكشف عن رمزية الأحداث والشخصية، وكونهما قناعين متوازيين مرتبطين بفكرة "المخلص" التي تغلف المسرحية كلها، ابتداءً من خلق الشخصية وجعلها مع الآخرين، والفكرة الإصلاحية التي تبشر بها، إلى النهاية المأساوية المحتومة لبطل مثل هذا، استدعى الكاتب ملامحه في زمن سيطر فيه العماد الكاتب المداح وسيف الدين المحافظ ومن كان على شاكلتهما.

والحلم في مسرحية "باب الفتوح" بمفهومه المتسع يمثل تقنية مهمة مثل القناع؛ فالمسرحية كلها حلم واعٍ، يقوم به الكاتب من خلال وسائط الشخصية واللغة. وقد اتضحت قدرة الحلم على الحذف والزيادة، والتحوير والتثوير للعناصر المتاحة للكاتب، سواء أكانت تاريخية أم جمالية؛ فخلال المسرحية نجد حرية المجموعة المعاصرة في رسم أسامة بن يعقوب على شاكلة المثال الذي يحلمون به، ونجد أن البداية الواقعية للمجموعة المعاصرة قد حتمت عليهم أن يحلموا بعالم جديد، لكن من خلال التراث. وهذا بالإضافة إلى استخدام تقنيات مسرح "لويجي بيراندلو". كالدخول إلى حكاية من الواقع، واستشراف المستقبل بوعي، وكثرة الإشارات المسرحية التي تحدد معظم عناصر المشهد الدرامي.

وتدخل تقنية الحلم على مستوى المضمون، في تمني أن يتحول الحاضر القاسي في أي زمان إلى واقع أفضل، ففي الفصل الأول من باب الفتوح حلم بالقانون وبتنظيم علاقة الراعي والرعية؛ وفي الفصل الثاني حلم العلم والتكنولوجيا، لمحو الخرافة والسحر والثبوتية (ص ٦٢)، بل حلم المثل العليا ضد الجوع لنفيه، وفي الفصل الثالث يزداد الحلم والتمني حين تطبق الأحداث على أسامة وعلى كتابه.

وقد انعكس الحلم على طبيعة الصراع، فتحول من ضدية بين الصمت والكلام، إلى الصراع بين الحرية والعبودية، ثم بين أفكار أسامة وأهل المناصب، ثم يتركز الصراع – في النهاية – بين التجار (المساومة) وبين الحلم (المختبئ) بفعل الظروف المحيطة.

كذلك عكس الصراع ثنائية مهمة بين العداوة والذات؛ بمعنى أن الصراع العسكري حتم ثنائيته الصراع الدرامي؛ فهناك جيش للأعداء، وجيش مدافع عن أرضه. ثم عكس الصراع العسكري ثنائيته على "باب الفتوح" فظهر المناصرون، والأعداء، حتى نهاية النص.

ولقد كانت أفكار الكاتب وراء هذا التحول وهذه الثنائية؛ لأنه يحاول رسم الأحداث والمصير بما يتلاءم مع المثل الأعلى المعرفي داخله، ومع إسقاطه المقنع على الحاضر، على نحو جعل النص يقوم بدور معرفي وتعليمي وفني. و"ليس بوسع الإنسان أن يفصل بين الوظائف المعرفية والتعليمية للعمل الفني؛ ومن المستحيل أن نستوعب كل ما تنطوي عليه هذه المسألة من تعقيد، دون أن نضع في اعتبارنا موقف الكاتب من الموضوع الذي يعالجه، وطبيعة المثل الأعلى الجمالي القائم خلفه" (٩).

وتقنية الحلم، بما استتبعته من تقنيات بريختية أو بيرانديلوية – إن صحت النسبة – استدعت أن يقدم محمود دياب عالمًا مصنوعًا، يعي المتلقي والمؤدي والكاتب صناعته، أو كما يقول "كير إيلام" في سياق مشابه، إن المسرح "يصور عالم الاحتمال، عالم كما لو كان". وهذا العالم يقف متماثلاً مع عالمنا وغير متماثل في آن واحد (١٠). ومعنى هذا أن المتلقي مشارك حقيقي في مسرحية "باب الفتوح"؛ لأنه يقوم برسم المطابقة، أو المماثلة بين ما يقدمه النص وبين الواقع الذي يعيشه، ليكتشف وعيًا جديدًا بالواقع، إلى جانب المتعة الفنية.

(٦)

ولغة المسرحية مكثفة، تبعد عن الترهل، وتلتزم بالمنطقية، والتدرج، وتتحرك في مستويات متعددة، على الرغم من كونها فصحى. ونحن ندرك هذه المستويات في تمايز لغة أشخاص عن آخرين، وندرك تمايز لغة لحظة درامية عن أخرى، حيث نجد لحظات انفعالية تقوم على "التعبير" ونجد لحظة هادئة تقوم على البناء المنطقي المرتب للجملة، حين يكون الهدف هو "الإعلام" وتحليل الفكرة.

وتغلف النزعة الشعرية الرؤية العامة للغة النص، في حين صار كل رمز موازيًا لفكرة، أو لشخصية محدودة.

وترهف الجمل وتتوتر على لسان الشخصيات، فتنتقل من كيفية نثرية إلى كيفية موزونة في أحيان كثيرة، وموقعة في أحيان أخرى، حتى إن بعض المقاطع يتحول إلى مقاطع شعرية.

ولم يمنع ذلك من أن نجد المزاوجة بين لغة القديم (العماد) والحديث (أسامة)، على سبيل المثال، كما نجد، أبياتًا شعرية قديمة لا تبعد عن نثرية "العماد" لانتمائهما إلى أسلوب مرحلة أدبية مميزة في العصر الإسلامي الوسيط.

ولقد حاول محمود دياب – عن طريق اللغة – أن يعرض التقابل بين الفكرين والأسلوبين في معالجة الواقع؛ فكما يحافظ العماد المؤرخ على الأوضاع القائمة في عصره،

ليحتفظ بمنصبه ويحتفظ الباقون بمواقعهم لدى صلاح الدين الأيوبي، نجده يحافظ علـــى لغــة الإنشاء بما يتميز به من تكلف السجع، والجناس. والتقابل والتضاد.

وحين يعترض التلميذ، مقلبًا الصفحات: "لقد سودنا عدة صفحات عن الموقعــة، ولــم نصل بعد إلى الجوانب المهمة منها"، لا يجدي اعتراضه شيئًا.

ونقده لهذه الطريقة هو نقد لطريقة التفكير التي تدور حول الموضوع ولا تدخل فيــه. لذلك نجد التلميذ يثور على أستاذه، وينضم إلى "أسامة"، مؤمنًا بالجديد؛ كافرًا بالتليد البالي:

زياد – فلنهمل السجع يا سيدنا، ولنتابع الكتابة بما يوحي به الخطر.

العماد – ليتني أستطيع يا زياد.

زياد – وما الذي يمنعنا يا سيدنا؟

العماد – أصول الكتابة يا غلام،.. لو تخلينا عنها ما بقي لنا شيء نذكر به.

زياد – .. ولكني أكاد ألمح في الأجيال القادمة.. أصولاً أخرى للكتابة..

العماد – ولكنهم لن يروا فينًا شذوذًا؛ فنحن لن ننفصل عن أيامنا يا زياد. (ص ٢٧).

والدافع إلى رفض الجديد، هو نفسه الدافع إلى رفض كتاب بـــاب الفتـــوح ومبادئـــه، ورفض أسامة بن يعقوب، بل هو جوهر تتبع الشرطة لأسامة، وهو الصراع المهم في داخـــل المسرحية، بين طزاجة النظرة، واستدعاء نظرة قديمة في كل شيء.

فإذا خرجنا من الصراع بين لغة الأستاذ ولغة التلميذ إلى رحابة النظرة، وجدنا بساطة التشكيلات اللغوية على لسان أسامة، وكثافة عباراته وموسيقيتها في كتاب "باب الفتوح"؛ فلغته تلائم وضعه العام الهادئ، وفكره المركز:

أسامة – (للعماد) لقد جئت لمهمة أخرى لا بد وأن أنجزه، وهي أشد خطورة مـــن أن أرفع سيفي لأقاتل، ومهمتي عمومًا، لا تبدأ إلا من حيث ينتهي القتال. (ص ٣٢).

والأمثلة كثيرة في النص، ولا داعي لتكرارها. هذا في حين تتكثف اللغة فـــي كتـــاب "باب الفتوح" وترهف وتحمل إيقاعًا خاصًا، يتناسب مع رغبة المبـــدع فـــي أن تـــصير هـــذه العبارات أمثالاً وحكمًا تسير على ألسنة الناس، وتذيع بينهم، وتعرض عن تلك الأمثال التـــي تحط من قدر الناس، وتؤسس فكرًا ماضويًّا يثبت دعائم فئة على حـــساب البـــاقين (ص ٦٢). وكما قلنا فمبادئ أسامة هي مبادئ المعاصرين، "تعال في زمن بعيد" والعبارات التي يقولونها تتكثف هي كذلك عندما يتحدثون جميعًا في صوت واحد، يوحد كلمتهم، ويجعلها كلمة شـــاب واحد، وهي كلمة أسامة أيضًا. ولو أننا وزعنا عبارة من عبارات المجموعة ومـــن عبـــارات

أسامة في باب الفتوح، وهي العبارات التي تتكرر طوال المسرحية، على الأسطر، للاحظنا الحس الشعري والإيقاع الذي يرفع الكلام فوق مستوى النثر.

ولنأخذ مثالاً من كلام المجموعة، نوزعه بشكل الشعر:

– نحن من العامة

أضنى الفقر أهلينا والخوف

يؤرقنا مستقبل أمتنا

لا نقنع بالصبر، حلاً أبديًّا لمشاكلها،

نؤمن بالحد الساخن، بالثورة. (ص ١٠٢)

ولنأخذ مثالاً من كلمات "باب الفتوح" ونكتبها بالشكل نفسه، ولتكن آخر ما ردد من عبارات، لأنها على لسان المجموعة المتوحدة أيضًا:

– المركب توشك أن تغرق.

ولكي ننجيها،

لا بد..

وأن نتخفف من بعض الأثقال

ووسيلتنا

إعتاق عبيد الأمة

لا يوجد بلد حر

إلا بشعب حر.

ثم قولهم:

لو أنا أعتقنا الناس جميعًا.

ومنحنا كلاً منهم شبرًا في الأرض.

أزلنا أسباب الخوف

لحجبنا الشمس..

بجنود يسعون إلى الموت

ليذودوا عن أشياء امتلكوها

واكتشفوا كل معانيها:

الحرية،

شبر الأرض،

وماء النبع،

وقبر الجد،

وأمل الغد. (ص ١٥٨)

ونلاحظ أن تكثيف العبارة مقصود لهذا الغرض الجمالي الاجتماعي، لتتسع العبارة، وتنقل المتلقي بإيقاعها من حاله العادي إلى حال موزون إلى حد كبير، فتحفظ العبارة لتؤدي وظيفتها في تغيير وعي المتلقي، وتبث أفكار الكاتب.

وتقف لغة كتاب "باب الفتوح" نقيضًا للغة أفعل التفضيل، في شعر الشعراء المادحين، كما تقف نقيضًا لعالمهم، مبشرة بعالم جديد، وإن بدا حلمًا على لسان أسامة بن يعقوب. لذلك كانت هذه العبارات ومثيلاتها تحمل عناصر الوعي الجديد، في تشكيل لغوي يخالف التشكيل اللغوي العام للمسرحية، ويأخذ خصوصيته من خلال مقارنته بغيره من حوار الشخصيات الأخرى أو لغة التاريخ. وليست اللغة مفصولة من الصراع أو الشخصية؛ فكلها أدوات المسرحي، يحاول أن يجري الصراع بها، ليكشف عن أشياء كامنة، يحاول إضافتها إلى الوعي الموجود لدى المتلقي. وحين تتميز فقرات كتاب باب الفتوح وبعض حوار الشخصيات بهذا التوتر الموسيقى، وترتفع على اللحظة النثرية، تتحقق رغبة الكاتب في أن "يؤدي إلى حدوث تغيرات بنيوية ليس فقط في وعيهم القائم، بل كذلك في وعيهم الممكن الذي هو أساس الوعي الأول" (١١).

ليكشف – من داخل الصراع – وعن طريق أحد وسائله، وجوهر تشكيله، وهو اللغة، الفارق بين الوعي المرفوض (القديم) والوعي (المطلوب)، وهو وعي باب الفتوح.

ولحظة تكثيف الوعي عند محمود دياب هي لحظة تكثيف اللغة. وقد اقتضاه هذا التكثيف أن يستعين برموز شعرية، تساعده على بيان الفكرة، فراح يستعير من عالم الغابة بعض مفرداته، ومن عالم الفضاء بطيوره ومكوناته الفلكية، ويوظفها في إعطاء جرعة أكثر كثافة عند تصوير سلوك الشخصيات بخاصة. وقد اختار رموزًا ومفردات محددة، مثل: ملك الغابة، الذئاب، السوس، النسور، الفئران، الجرو، الدود، الأسد، الكلب، البعوض، الضفدعة، الثعالب، الدجاج، الحية، على الترتيب. وكلها دخلت في علاقة تشبيه أو استعارة واضحة الأركان، محاولة أن تجمع بين السياق الدرامي والدلالة التراثية لهذه المخلوقات. وتتضح العلاقة الدرامية بين السياق وهذه المفردات في أن كان صلاح الدين: الأسد، والنسر:

العماد – السد الرابض هناك فوق التل لا يهتم بالأحلام. (ص ٦٤)

لذلك كان جنود صلاح الدين مثله نسورًا في حربهم:

العماد – وهم يندفعون إلى القمة بجيادهم كالنسور، ليُنْزِلوا الهزيمة بجيوش الفرنج مجتمعين. (ص ٢٨).

ولذلك كان الأعداء ذئابًا وثعالب، ليتناسب "الرمز الشعري" مع موقع الشخصية الدرامي:

الشاب (٥) – فأما حين يستثير واقعها هذا، فهم الذئاب المتربصة على الحدود..

المجموعة – والشعب ما انفك يصلي، ويدعو الله في صلاته، أن يولي من يصلح، والذئاب ما زالت تنهش..

أبو الفضل – لقد غررت الغيلان بالسلطان الوديع؛ لعبت معه لعبة الثعالب، فادعت الموت، ولن تلبث أن تستيقظ لتلتهم الدجاج الباقي. (ص ١٠٧).

لذلك كانت المرأة اليهودية مثل الأعداء في نظر أبي الفضل.

أبو الفضل – يا للمرأة الثعلب! (ص ١٢٤)

والتجار، الذين يربحون في كل الأحوال، حين يدخلون بين البشر في مساومة، هم الفئران في تعبيرات المسرحية؛ وهم السوس أيضًا؛ لأنهم ينخرون جسد العلاقات الاجتماعية.

المجموعة – إن عصرًا تتمزق فيه أمة عظيمة، يُجْهِز السوس عليها. (ص ٢٠).

الشاب (٤) – أراكم قد ملأتم المدينة بتجار العبيد، وتجار الكلام، وتجار الغلال، والحواة، والأفاقين، وكل ألوان السوس. (ص ١٠١).

وتفعل الفئران فعل السوس: إن كان التجار هم السوس، فالفئران هم الدخلاء والتجار أيضًا:

أبو الفضل (عن التجار):

- لقد امتلأ بيتي بالفئران، ولن يسلم من الطاعون. (ص ١٢٤).
- فسوف أقتل كل ما ألقاه في البيت من فئران (إلى التجار) أسمعتم؟! كل الفئران. (ص ١٢٦).

وبعد ذلك تأتي رموز، تتبع السوس والفئران في الخسة وحطة الشأن، مثل الكلب:

فيوصف أرناط (ص ٣٦) بالجرو الأجرب، والجائع بالكلب الضال (ص ٤٣)، ويتحول الشرطة والعسس المدربون: إلى كلاب صيد مدربة، تبحث عن الفريسة، دون أن تسأل لماذا؟ (ص ٧٣).

وتأتي صور سريعة، تجعل العجوز ضفدعة (ص ٧٩)، والأعداء كالبعوض (٤٧)، وأبا الفضل رأس الحية (ص ١٤٣).

ويهمنا من هذه الرموز انقسامها إلى محورين؛ محور الكرامة ثم محور النذالة، مواكبة للصراع الدرامي بين المسلمين والفرنجة.

ولذلك كانت مفردات الغابة أنسب الصور والرموز لطبيعة الصراع العسكري الفتاك طوال المسرحية كلها.

لكنه ابتداء من الفصل الثاني، تظهر مفردات مهمة، تعبر عن الرغبة في تحقيق الحلم، وتتحول إلى صور شعرية ورموز للمستقبل/ الحلم، الذي يكمن داخل أسامة بخاصة، والشخصيات الآملة بعامة، ويكون الطرد والظلم معاكسًا، أعني ظهور صور الإشراق في مواجهة الظلام:

المجموعة – سرعان ما يشرق الصباح، وتتضح الأشياء فأكتشف هذا المكان الذي قادني الظلام إليه.

أسامة – شكرًا لكم، فأنا باق هنا حتى الصباح.

المجموعة – فلعلي أعرف في النور، أي طريق أختار. (ص ٧٤)

ويكرر:

أسامة – صحبتكم السلامة، فأنا أنتظر الصباح (ص ٧٦).

عائشة – لأبي الفضل "لن أتركك يا جدي، سأبقى بجانبك نتحادث حتى تشرف الشمس على الشروق (٨٢).

أسامة – بعد قليل تشرق الشمس، ويظهر معها السلطان أمام قبة الصخرة، ليشرف على أعمال التطهير بنفسه، وستمتلئ الساحة قبله بالجند كما كانت حتى الفجر. (ص ١١٣).

وكذلك نلاحظ أن صور الشمس والنجم والصباح والإشراق بدأت بلحظة شعرية أساسها الاستسلام للتداعي، والحوار مع الذات عند أسامة أولاً، ثم انتقلت إلى حوادث أخرى. وتتوازى أشعة الشمس بخاصة مع الجديد القادم ضد التجار والأعداء:

أبو الفضل – (للتجار) عليكم أن ترحلوا قبل أن تسقط أشعة الشمس على هذا السلم! واليهودية سيمون تؤقت نومها بالظلام والليل:

سيمون – حمدًا لله؛ لقد سكت. أستطيع الآن أن أنام لحين أن تسقط أشعة الشمس على السلم. (ص ١٢٦).

وتتضام هذه الرموز كلها داخل البنية المسرحية لتصنع "دالة" إيحائية مصاحبة للحبكة وللصراع الدرامي، في الوقت الذي يقوم فيه الحوار بالدور الأول في نقل هذه العوالم الشعرية إلى جانب العوالم التاريخية والدرامية في وقت واحد.

ولا شك في أن تقنيتي القناع والحلم، في علاقاتهما بأدوات الكاتب المسرحي، الشخصيات، الحوار، الحوادث، المادة، الموضوع.. إلخ عبر الصراع والتشكيلات اللغوية، قد عكسا رؤية المبدع في المسرحية، تلك الرؤية التي رأت حلها أو حل مشكلاتها، في تصحيح الأوضاع، وإعادة صياغة الذات من خلال صياغة التراث والواقع كليهما، ليبرز المستقبل من خلال هذا الركام [١٢].

مراجع البحث

١- ينظر في هذا قالبنا المسرحي، المقدمة من ص ١٣ إلى الآخر، المطبعة النموذجية، ١٩٦٧ م.

٢- ينظر في ذلك، الفرافير، التقديم النظري للمسرحية، مكتبة غريب، بدون تاريخ.

٣- علي الراعي، يوسف إدريس في المسرح، تقديمه لمجموعة يوسف إدريس "نحو مسرح عربي" – دار الوطن العربي ١٩٧٤ م.

٤- جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر، ص ١٢٣، فصول، يوليو ١٩٨١ م.

٥- عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص ١٦، الألف كتاب، دار الفكر العربي، ١٩٦٣ م.

٦- فؤاد حسنين، قصصنا الشعبي ص ٤٥، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧.

٧- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص ١٨، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – ليبيا – طرابلس، ١٩٧٨.

٨- روبرت بروستاين؛ المسرح الثوري، ترجمة عبد الحليم البشلاوي ص ٢٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ.

٩- دريموف، مشكلات علم الجمال الحديث، مقال المثل الأعلى، ص ١٠، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٩.

١٠- كير إيلام، سيميولوجيا المسرح والدراما، عرض نبيلة إبراهيم، ص ٢٤٨، فصول، يونيو ١٩٨٢.

١١- لوسيان جولدمان، الوعي الممكن والوعي القائم، ترجمة محمد برادة، ص٧٠، مجلة آفاق، العدد العاشر، يوليو ١٩٨٢.

١٢- اعتمدنا هنا على نص باب الفتوح، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤، وقد وضعنا الإحالة في نهاية الاقتباس تجنبًا لطول الهامش.

الوحدة الثالثة

الشعر

بحوث ودراسات في النقد النظري والتطبيقي

- مقدمة
- فوزي العنتيل من عبير الأرض إلى رحلة في أعماق الكلمات.
- سيرة الزير سالم بين توظيفها للشعر، وتوظيفها في الشعر.
- وظيفة الشعر في سيرة الزير سالم.
- أقانيم الشعر عند أمل دنقل؛ التجربة، الفكر، الرمز.
رؤية لمجمل أعماله الشعرية
- التناص بين أقوال قديمة وأقوال جديدة عن حرب البسوس.

مقدمـــة

تقوم هذه الوحدة من البحوث بدراسة موضوعين:

الأول منهما:

دراسة منتج أحد الشعراء بعد وفاته، وليس بسبب وفاته. أعني دراسة شعر فوزي العنتيل (١٩٢٤ – ١٩٨١) من خلال دراسة فنية لديوانيه: "عبير الأرض" و"رحلة في أعماق الكلمات"؛ حيث يظهر للمتابع – في هذا البحث – مدى أهمية دراسة مجمل أعمال الشاعر كبنية واحدة تتجاوب بين عناصرها ونظمها. وقد أوضحت هذا الدراسة السمات الفنية لشعر فوزي العنتيل أحد شعراء موجة الخمسينيات الذي زامل صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي، وعبد المنعم عواد يوسف، ومجاهد عبد المنعم مجاهد، وغيرهم من شعراء هذه الحقبة في صياغة النص الشعري الجديد.

وثانيهما:

دراسة منتج شعري متحرك، بين النص الشعبي، والنص الفصيح غير الشعبي. أعني دراسة وظيفة الشعر بين السيرة الشعبية والشعر العربي الحديث متمثلاً في شعر أمل دنقل (١٩٤٠ – ١٩٨٣) ولذلك يعالج هذا البحث موضوعين يتصلان ببعضهما البعض اتصالاً وثيقًا. أولهما: وظيفة الشعر في تشكيل سيرة الزير سالم. وثانيهما: توظيف هذه السيرة بالذات (شعرها ونثرها) في تشكيل ديوان أمل دنقل "أقوال جديدة عن حرب البسوس".

فأما الموضوع الأول: فقد يلفت النظر إلى وجاهة الزعم القائل بأن سيرة الزير سالم قد كتبت شعرًا، مستدلاً برصد المواضع التي ورد فيها الشعر في السيرة، وهي مواضع تزيد على تشكيل هذه المواضع نثرًا؛ حيث تأتي مواقف تعالج شعرًا فقط، ولا يتدخل النثر في سردها أو تشكيلها. وكان هذا الموضوع بحثًا تقدم إلى المؤتمر الدولي الثاني للسير الشعبية، الذي انعقد في القاهرة في الفترة ما بين (٢ – ٥) من شهر يناير سنة ١٩٨٥. وقد أدخلت عليه – هنا – بعض التعديلات البسيطة التي تساعد على بيان فكرة البحث، وأهمية إيراد قائمة بالمواضع التي استخدم فيها الشعر في سيرة الزير سالم، وأرجو أن يكون هذا البحث مقدمة لعمل كبير يشتمل على توظيف الشعر في السير الشعبية كلها يمكن أن يقوم به عدد من الباحثين فيما بعد. وأما الموضوع الثاني: فهو يكمل الدائرة، حين يدرس توظيف سيرة الزير سالم في تشكيل بنية ديوان شعري معاصر، استمد مقولاته ومواقفه الجوهرية من بعض مواقف هذه السيرة شعرًا ونثرًا. وقام بتشكيل بنية موازية للسيرة، تفصح عن توظيف – خاص في الشعر المعاصر – للسيرة الشعبية، حيث أخذ أمل المواقف الجوهرية وجعلها عناصر في

تشكيل ديوانه. وكأنه ينشئ معارضة بين أقوال جديدة وأقوال قديمة عن حرب البسوس؛ إذ يوضح التناص القائم بين النص الحاضر والنص الغائب هذه المعارضة الشعرية المتميزة.

ولا شك في أن الموضوعين متداخلان ويكمل بعضهما الآخر؛ إذ يجعل النظر إلى النص القديم أكثر إضاءة حين يعارض بنص جديد وفي ظروف سياسية واجتماعية تذكرنا بما كان يسود من ظروف سياسية واجتماعية داخل سيرة الزير سالم؛ ولهذا أشار البحث إلى كيفيات توظيف التراث، وإلى مقارنة بين نص السيرة ونص ديوان أمل دنقل لبيان أوجه التشابه والخلاف، والنص على مواضع التوظيف بالتحوير والتدخل الفني من قبل الشاعر المعاصر من عدة زوايا مختلفة.

ولهذا يفصل البحث بين الموضوعين بوحدة وسطى تمهد للخروج من موضوع وظيفة الشعر في سيرة الزير سالم إلى الموضوع الخاص بالتناص بين أقوال قديمة (السيرة) وبين أقوال جديدة عن حرب البسوس (الديوان) وأعني بهذه الوحدة، معالجة أقانيم الشعر عند أمل دنقل، حتى يظهر توظيف أمل للسيرة من داخل سياقات أعماله الشعرية كلها؛ ولذا ندرس شعر أمل إلى ما قبل صدور ديوانه "أقوال جديدة" حتى لا تكون معالجة التناص قفزة في الفضاء.

وتكتمل وحدة البحوث الشعرية – بذلك – بدراسة مجمل نتاج أحد شعراء العصر الحديث، ثم بدراسة ظاهرة شعرية عبر نوعين من الكتابة الأدبية: السيرة الذاتية والشعر العربي الحديث.

فوزي العنتيل من عبير الأرض
إلى رحلة في أعماق الكلمات

(١)

(١ – ١)

محمد فوزي العنتيل (١٩٢٤ – ١٩٨١) أحد الشعراء الذين حاولوا تجديد القصيدة العربية، بتقديم ما سمي في هذه الفترة بالشعر (الحر)، أو الشعر (الحديث). وتابع فوزي العنتيل خطى الرومانسيين العرب (الديوان، الغربال، أبولو) وكان تأثير (جماعة أبولو) أكثر تأثيرًا عليه، خصوصًا الشابي (١٩٠٩ – ١٩٣٤).

وإذا كان العنتيل قد ساهم منذ البداية مع أصحاب الشعر (الحديث)، فقد تخلف عن ركبهم فترة طويلة، عاد بعدها إلى الإنتاج، ثم سكت في نهاية حياته إلى أن توفي.

كان ميلاده في الثالث من نوفمبر (١٩٢٤)، في قرية (علوان) التابعة لمحافظة (أسيوط)، تعلم فيها تعليمًا أزهريًّا حتى قدم إلى القاهرة، والتحق بكلية (دار العلوم). وتخرج فيها (١٩٥١)، ثم حصل على دبلوم التربية (١٩٥٢)، وهي الفترة التي شهدت بواكير إنتاجه الشعري.

اشتغل مدرسًا للغة العربية، ثم انتقل إلى "المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية". فعمل سكرتيرًا للجنة الشعر التي كان يرأسها (عباس العقاد)، ثم انتقل سكرتيرًا للجنة الفنون الشعبية. ثم اختير عضوًا بلجان الشعر، والدراسات الأدبية والفنون الشعبية بالمجلس الأعلى. وفي هذه الفترة تقدم فوزي العنتيل – وبالتحديد عام (١٩٥٦) ، حين قررت الدولة إعطاء جوائز للشعراء، والأدباء الذين ساهموا في تحميس الجماهير – إلى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بإنتاجه الشعري، بعد أن قرر المجلس إهداء ميداليات ذهبية، وفضية للأدباء والنابهين الذين ساهموا في تبرير الروح المعنوية لمقاومة العدوان القائم على مدينة (بور سعيد)، وحدث ما أسماه (نكتة الموسم) [١]؛ إذ أحال المجلس إنتاج الشعراء إلى لجنة الشعر برئاسة عباس العقاد. واجتمعت اللجنة – وكان سكرتيرها فوزي العنتيل – الذي قدم ما لديه إلى العقاد رئيس اللجنة. ورفض العقاد كل الإنتاج وقال قوله المشهور: "يحول إلى لجنة النثر للاختصاص". ومن العجيب، أن العقاد المجدد، المهاجم الحقيقي لمدرسة الإحياء الجديدة التي تزعمها أحمد شوقي، هو نفسه الذي يرفض البدايات الحديثة للشعر العربي؛ لأنه – وفق رواية مندور – لم يجد وحدة البيت عروضيًّا.

وفي عامي (١٩٦٠ – ١٩٦٢) سافر العنتيل في بعثة لدراسة الفولكلور إلى "أيرلندا"، وفي عام (١٩٧١) عمل أستاذًا مساعدًا بقسم الدراسات العربية بجامعة "إيبادان" بنيجيريا. وفي عام (١٩٧٦) عين أستاذًا زائر بقسم الدراسات العربية بجامعة "بودابست" بالمجر، وعمل أخيرًا مديرًا عامًا لمركز تحقيق التراث بالهيئة المصرية العامة للكتاب.

وتنوع إنتاج العنتيل خلال رحلة الحياة هذه، بين الإبداع، والترجمة، والتحقيق والدراسات:

فكان له في الشعر:

- ديوان "عبير الأرض"، دار الفكر العربي ١٩٥٦.
- ديوان "رحلة في أعماق الكلمات"، دار المعارف ١٩٧٩.

ولا يضم هذان الديوانان كل ما نشره العنتيل مفرقًا في الصحف والمجلات، ويبدو أنه استبعد قصائد نشرها، مثل قصيدة "عودة زهران"، المنشورة في جريدة الشعب بتاريخ (١٨ يوليو ١٩٥٦). يضاف إلى ذلك مجموعة من القصائد ما زالت مخطوطة لم تنشر بعد:

وترجم العنتيل مختارات للشعراء المجر الكلاسيين بعنوان "الحرية والحب" ونشرتها هيئة الكتاب عام ١٩٦٨ م وترجم قصائد مختارة للشاعر المجري "شاندور بيتوفي" ونشرت عن دار روز اليوسف، بدون تاريخ، وفي المسرح: ترجم مسرحية "المحراث والنجوم" تأليف شون أوكيسي، نشرتها هيئة الكتاب عام ١٩٦٥. وله دراسات: الفولكلور ما هو؟ دار المعارف عام ١٩٦٥. والتربية عند العرب، هيئة الكتاب سلسلة المكتبة الثقافية، عام ١٩٦٦، وبين الثقافة الشعبية والفولكلور، هيئة الكتاب، وقد أتم قبل وفاته تحقيقًا لكتابين هما:

١- مقامات الحريري – تأليف الإمام محمد عبده.

٢- رحلة ابن فضلان إلى بلاد الخزر – لابن فضلان،

ولم ينشر كلاهما حتى الآن.

٣- كما أتم تأليف كتاب من "عالم الحكايات الشعبية" لم يطبع بعد.

(٢)

ومن خلال إنتاجه ندرك أنه بدأ يظهر قصائده منذ عام ١٩٥١ م. متقلبًا بين الواقع الاجتماعي لمصر في تلك الفترة، وبين واقعه النفسي الحزين. الأمل في انفراجة أعلى تدفع هذا الشعب إلى الحرية والثورة، واستمر في الإنتاج حتى عام ١٩٥٦ حيث جمع قصائده في ديوانه الأول "عبير الأرض". ولم يسكت بعدها. لكنه كتب مجموعة قصائد قصيرة سماها فيما

بعد: "أغنيات بلا نهاية" لم ينشرها منفصلة ثم نشرها عام ١٩٧٩ عندما أخرج ديوانه الثاني والأخير "رحلة في أعماق الكلمات". ومن تاريخ طبع الديوانين ندرك فترة البعد عن نشر الشعر عند فوزي العنتيل بسبب توزعه بين مشاغل كثيرة على رأسها العمل في حقل الأدب الشعبي، ومنها سفره في بعثة خارج البلاد أصابته بالاغتراب والاضطراب كما عبر هو في مقدمة ديوانه الثاني – وإن كانت قد أَثْرَت عالمه الشعري كثيرًا، ومنها الوضع الثقافي الذي عاشه العنتيل بعد رجوعه من أوروبا حيث غامت رؤيته للواقع المصري. فكان يرى الموت في كل شيء.

(١ – ٢)

تناول الديوان الأول "عبير الأرض" قصائده التي كتبها في سنوات أربع بين (١٩٥١ – ١٩٥٥). وهي قصائد تتنوع بين الارتباط بالأرض، بالقرية، وبين تصوير مواقف من بعض الأحداث التاريخية التي مرت بمصر، مثل "نشيد المعركة" عن أبطال معركة القناة ضد المستعمر الإنجليزي (١٩٥١)، ومثل "صرخة القيد" عن حريق ٢٦ يناير (١٩٥٢). وقصائد أخرى عن الحرية، والحب، والمرأة، والثورة على ما يعوق الحرية. وفي الديوان قصيدتان في ذكرى شاعر تونس "أبي القاسم الشابي، وشاعر النهضة الإسلامية "محمد إقبال". وفيما عدا ذلك، تدور القصائد حول عالم الرومانسيين الذي يهيم بالطبيعة والموسيقى، ولا تسير قصائد الديوان في خط تاريخي متعاقب، بل وزعها الشاعر بطريقة خاصة لا تلزم التتابع الزمني، والواضح من تتابعها أن الشاعر قسم القصائد قسمين، يفصل بينهما ذكرى الشابي وإقبال ونشيد المعركة، وجعل في القسم الأول القصائد التي تتناول الأرض والقرية، وما فيهما من ذكريات وصلوات، منشدًا للنيل نشيده، وللأبد نشيده، ولتركيز الشاعر على القرية في هذا القسم، نراه مبتهجًا يعيش ربيعًا في القرية المصرية، ويختتم القسم "بصلاة الماء". ويكفي أن نذكر – هنا – أسماء قصائد هذا القسم لتظهر علاقة الشاعر بالطبيعة في قريته: "عبير الأرض، نشيد النيل، الربيع في القرية، حاملة الجرة، مولد شعب، نشيد الأبدية، الرسائل المحترقة، الحرية، أغنية الربيع، في الليل، حكاية قلب، الهوى التائه، صلاة الماء".

ويحتوي القسم الثاني من الديوان القصائد التي تخرج إلى الواقع بمشاكله وأحزانه التي عاشها الشاعر وعاشتها معه مصر في الفترة ما بين (١٩٥١ – ١٩٥٢). ثم قصيدة "حريق الكبرياء" (١٩٥٤). وتتناول تلك القصائد الجو المظلم الذي يخيم على النفوس في مختلف المناحي، ذكر الشاعر منها: المرأة الخاطئة التي تأكل من عرق الشهوة، والمساكين، الذين ينتظرون المعونة، ويجب أن نلاحظ إخفاء الشاعر تاريخ هاتين القصيدتين! ثم تتناول بقية

القصائد في هذا القسم: (الجنة الضائعة، الربيع الظمآن، القيود، ونداء وهي قصيدة بدون تاريخ أيضًا، وحريق الكبرياء، القطار، العاشق، صرخة القيد، قصة العودة وهي بدون تاريخ).

ومن الاستعراض السابق لقصائد "عبير الأرض"، يتضح أن الشاعر قصد إلى ترتيب موضوعي للقصائد؛ مما جعله يغفل ترتيبها زمنيًّا؛ ولهذا سنقوم بترتيب زمني للديوان عند الدراسة الجمالية حتى يتسنى لنا إدراك تطوره الفني والكشف عن نمو رموزه ومجازاته. وكذلك استخداماته الخاصة للغة، ذلك لأن الترتيب الحالي لا يسمح بنظرة تطورية، وإنما يدفع الباحث إلى تناول موضوعي.

(١ – ٣)

أما الديوان الثاني، فقد جعله الشاعر رحلة في أعماق الكلمات، وتشمل نماذج شعرية منذ بدأ الشاعر كتابة الشعر (١٩٥١) حتى وقت صدور الديوان "فلا يتوقف – خلال هذه السنين الطويلة – إلا على نماذج تمثل حياته كلها خلال سنوات بين (١٩٥٢ – ١٩٥٥) وهي نفس الفترة التي كتب فيها ديوانه "عبير الأرض، وكأنه يستدرك بهذا على ديوانه الأول.

وهذه القصائد أغنيات قصيرة مثل لقطات سريعة من واقع الشاعر. وتشكل ديوانًا صغيرًا داخل ديوان "رحلة في أعماق الكلمات". وكلها أغنيات حزينة تكشف عن حرمان الشاعر وتحسره على ما فاته من حب، ومن عمر.

يرتب الشاعر بنفس الطريقة قصائد ديوانه الثاني، مهملاً الترتيب الزمني، حتى إننا نراه يجمع في قصيدة واحدة – هي "بكائيات قديمة" – ثلاث قصائد قيلت في زمان يختلف ومكان مختلف، حيث تتنوع تواريخها ما بين عامي (١٩٦٩ – ١٩٧٢)، كتب الجزء الأول والثاني منها في القاهرة أما الثالث فقد كتب في "إيبادان".

وتظهر قصائد "رحلة في أعماق الكلمات" – إذا استثنينا الإهداء إلى نجل الشاعر – فجوة زمنية عميقة تمتد من عام (١٩٥٩) حتى عام (١٩٦٩) أي عشر سنوات تقريبًا، بلا كتابة، انشغل خلالها الشاعر بأشياء أخرى صرفته عن الشعر، وكان كل شيء في هذه الفترة – كما قال هو في مقدمة الديوان – مثل الموت. لذلك فالديوان قسمان، الأول: ما بين (١٩٥١ – ١٩٥٩). والثاني: ما بين (١٩٦٩ – ١٩٧٦). وينتمي القسم الأول (على المستوى الزمني) إلى عالم "عبير الأرض". أما القسم الثاني فهو نتاج واقع مختلف، عاشه الشاعر عند سفره إلى أوروبا حيث عاش حالة "الاغتراب"، والرغبة في التمسك بكل ما هو مصري، وعربي، وإسلامي. ولذلك كان الشاعر الذي يعيش في (أيرلندا) بين جنبات الطبيعة المتوحشة، يمد

بصره إلى أندلس الأمس البعيد. وتنطلق عيناه لتلمح مسلة الفراعنة المعروضة في باريس، ولترى التاريخ الإسلامي؛ في محاولة لنفي غربة الوجه واليد واللسان.

وضع فوزي العنتيل قصائد "أغنيات بلا نهاية" في نهاية الديوان. وبدأ بآخر إنتاجه فاصلاً بين الرحلتين بقصيدة "بكائيات قديمة" حتى نستطيع القول بأن إنتاج المرحلة الثانية من حياة الشاعر (١٩٦٩ – ١٩٧٦) لا تتجاوز سبع قصائد. أما إنتاج الشاعر الغزير فقد انحصر في مرحلة (١٩٥١ – ١٩٥٩). وإذا كانت المرحلة الأولى تتميز بالغنائية، والصوت المنفرد. فإن المرحلة الثانية – التي جاءت بعد صمت استغرق عشر سنوات تقريبًا. بعد غربة واضطراب – تميزت بطول النفس. وتعدد الأصوات في القصيدة الواحدة، كما أن الشاعر قد خرج من محيط القرية الضيق. ومن عالم الطبيعة. إلى محيط إنساني. كما خرج الشاعر إلى التاريخ الإسلامي والمصري يستقي منهما عناصر جديدة يُطَعِّم بها قصائده التي زاوجت – في آن – ما بين الشعر وتقنيات أخرى كالحكاية، والحوار وتعدد الأصوات، والاسترجاع، واستخدام تيمة الراوي، والتضمين الشعري، وأخيرًا رواية لغة الأوروبي بحروف عربية، مع طول القصيدة وتنوع محاورها التي تلتقي – في النهاية – في نقطة واحدة. وواضح أن وعي الشاعر بأدواته ارتقى، وتشعبت رؤيته إلى العالم وأخذت القصائد كيانًا تشكيليًّا يتضمن مستويين:

أولهما:

آني تتبع فيه القصيدة من اللحظة الحاضرة؛ لحظة التجربة الشعرية نفسها.

وثانيهما:

تاريخي يعتمد على تداعي السياقات التاريخية، والنفسية للموقف الشعري، فيما عدا قصيدة السندباد العربي التي كتبت عام (١٩٥٩) ويمكن أن نضمها إلى قصائد المرحلة الثانية؛ لأنها تقوم على نفس التقنية التي يستخدمها الشاعر في مرحلة إبداعه الثانية.

(١ – ٤)

ولأن القصد من هذه الدراسة يتركز في الكشف عن رؤية الشاعر، ومعرفة مدى وعيه بأدواته في تجلياته الشعرية المتعددة، فإن ترتيب قصائد الديوانين (عبير الأرض)، و(رحلة في أعماق الكلمات) [3] على ما هي عليه لا يصلح للدراسة، ولذلك سنرتب القصائد وفق الترتيب الزمني، ومن هنا لن نقول الديوان الأول، والديوان الثاني. بل نقسم القصائد – من الآن – إلى المرحلتين الزمنيتين اللتين أشرنا إليهما قبل قليل. وسنجعل المرحلة الأولى تشمل كل القصائد

التي قيلت ما بين (١٩٥١ – ١٩٥٩). وتشمل المرحلة الثانية القصائد التي قيلت ما بين ١٩٦٧ – تاريخ الديوان الثاني – (١٩٧٦) دون اعتبار لمكان طبع القصيدة في الديوانين.

(٢ – ١) الرؤية – الموقف:

خمس وخمسون قصيدة، تمثل الإبداع الشعري "لفوزي العنتيل" ولا شك أن هذا الإبداع يحمل (رؤية – موقفًا) للعالم، لذلك العالم الذي تعارك معه الشاعر خلال حياته، فاتخذ منه موقفًا رأى من خلاله العالم من زاوية متميزة. ولن نضع العربة أمام الحصان، بل سنضع الحصان أمامها ليجرها إلى نهاية الإبداع، أي نبدأ من النص الشعري، وننتهي إلى الموقف – الرؤية. ومن خلال الترتيب الزمني الذي رتبنا فيه القصائد نلمح نظامًا يجمع النتاج.

(٢ – ٢)

ووفق هذا الترتيب الزمني تعد قصيدة "نشيد المعركة" التي كتبها الشاعر لأبطال معركة القناة ضد الاستعمار (١٩٥١) البداية التاريخية لفوزي العنتيل. وتعد قصيدة "بطاقة بريد من سراييفو" التي كتبها في أبريل بمدينة "بيوجراد" خاتمة قصائده. أما القصائد غير المؤرخة المنشورة في الديوانين فتنتمي إلى المرحلة الأولى للشاعر؛ لأنها تحمل نفس السمات الجمالية لإبداع فوزي العنتيل في هذه المرحلة.

(٢ – ٣)

في شعر المرحلة الأولى. اتسمت رؤية الشاعر بالثنائية. فالعالم من زاوية الذات عالمان: عالم تعيشه بكل ما فيه من أحزان وظلم. وعالم ترنو إليه؛ ولهذا كان الشاعر يتصل بمجتمعه وينفصل عنه، لكنه يسرع – في النهاية – نحو الأرض والناس؛ ليحس بالحياة. ومنذ البداية، تبدأ الرؤية الجمالية في (التجذر) يتنازعها "الواقع والحلم" يبدأ الشاعر من الواقع السياسي الذي عاشته مصر منذ عام (١٩٥١)، مشجعًا الثورة ضد الاستعمار والتمرد على ما هو كائن، لكنه يعود للماضي يستمد منه قوته ودافعه على الفعل، محرضًا شعبه على طلب الحرية. واشتد عليه الواقع فيحس بالغربة والضياع والحرمان، ويحلم بالغد المشرق. وهنا يتجه الشاعر إلى الأرض (القرية) لأنها تمثل له النقاء والحرية في عالم سادته الوحشة والقسوة. ويلتحم الشاعر بالجموع، فيلتحم بالأرض التي تأخذ دور الأم، ثم تنفجر الثنائية من جديد حينما يرى الشاعر العالم يتنازعه الغنى والفقر، الزيف والصدق، فيعود للأرض يبحث فيها عن الخلاص. وعندما يلتحم الشاعر بالأرض تزداد دلالات الالتحام، فيبدأ الالتحام بالمرأة جسدًا، محبًّا، وفي نهاية هذه المرحلة يعود الشاعر من جديد إلى الماضي ليستمد منه قوة تُعَجِّل بالفجر الذي يحلم به. ويعيش الشاعر – خلال هذا كله – في ثنائية ضدية (الحاضر –

المستقبل) و(الغنى – الفقر). و(الزيف – الصدق). و(الانفصال عن الأرض والناس – والاتصال عن الأرض والناس). وقد خلقت هذه الثنائيةُ ثنائيةً ضدية تماثلها في لغة الشعر، ورموزه، حيث بدأ رمز (الليل) وإيحاءاته والدلالات القريبة منه، تتضاد مع رمز (الفجر) وإيحاءاته والدلالات القريبة منه. ومنذ هذه اللحظة (الأولى) يتساوى الليل في دلالاته مع الواقع والحاضر والانفصال، ويتساوى الفجر مع الخلاص والمستقبل. ولكننا يجب أن نلاحظ أن الرمز الواحد يقوم بذاته على ثنائية تعطي دلالة وضدها، كما أن رموز الشاعر – فيما بعد – تتجاوب وتتبادل الأماكن والدلالات. وسيظهر ذلك عند معالجة المجاز والرمز.

(٢ – ٤)

في المرحلة الأولى: سيطر الصوت المنفرد على قصائد الشاعر، فلا يسمع في القصائد صوت آخر، فليس هناك تنوع في الأصوات، فالشاعر – وحده – خالق القصائد المتصرف في الأمور ومجرياتها، يحمل قلب الإله. وبهذا الصوت الواحد. سيطرت الغنائية بموسيقيتها. وصورها الشعرية. ومجازاتها التي تبرز ذات الشاعر. محرضًا وخطيبًا مرة:

أيها الفجر.. أيقظ الحالمينا   أيها الشعب.. حطم الظالمين

ص ١٠٧ ع

وباحثًا عن ذاته، وعن فجرها مرة أخرى:

أقسمت بالروح..

تبحث في ذاتك عن فجرها

ص ١٣٣ ع

مسقطًا أفراحه وأحزانه فوق كل ما يجده، ويصبح الفجر رمز الخلاص والنور والحرية، بعد أن تغنى الظلام ليميت أيام الشاعر:

– يبني بها الفجر ليالي السدود

ليخنق الروض وأنسامه

ص ١٣٣ ع

وتحول الليل رمز الموت والاستعباد إلى ليل يعشقه الشاعر ويحبه:

– أنا قد عشقت الليل والأحلام في الريف الحنون

وتحول الليل إلى مناضل يعجل بالفجر والحرية –

– وأحلام مذهبة..

وأشواق معذبة..

يطير بها جناح الليل

من جبل إلى جبل

لتبعث فجرنا النشوان في تحنان أرغول

ص ٣٦ ع

مثلما يتحول إلى شوق مقدس.

– بعثا الليل أشواقًا مقدسة.

ص ٨٦ ع

وتظهر هذه الذاتية والفردية في أقصى مداها، حين يحس الشاعر بنبوة قلبه وألوهيته فيتحول إلى المسيح المفتدي. رمز الخلاص والطهارة؛ فتنتشر التعبيرات والصور التي تخرج من عالم المسيح والعذرية المقدس.

– سأحمل عمري المصلوب في هيكل أيامي.

ص ٤٠ ع

– لا. لن أموت على صليب عذابه.

ص ١٣٧ ع

– وباسمك عانق عيسى الصليب ليحيا طليقًا وراء المدى..

ص ٧٧ ع

– وفي مقلتي عذاب المسيح..

ص ٦٧,

– وذابت شمعتي العذراء في أشواق إعصاري.

ص ٤١ ع

– وأذوب في أقنومها متغلغلاً في نورها.

فالأسطر السابقة تحتوي صورًا تعكس كلها مشاعر الفداء، والخلاص، والنبوة. وتبدو ذات الشاعر – فيها – منفردة متوحدة في عذابها وآلامها. ويعبر العنتيل – من هذا المنظور – عن قلبه، بصور من نفس المجال الدلالي؛ فقلبه الذبيح و(الفداء):

– لست أنسى لهب الأشواق في قلبي الذبيح.

ص ٥١ ع

– وترقص كالطير مذبوحة.. بقلبي الذبيح.

ص ٨٧ ع

– يخصبها دم قلبي الذبيح..

ص ٦٧ ع

ومن منطلق الصوت الواحد – والذات المتفردة – يستخدم الشاعر تقنية تبرز صوته عاليًا داخل بعض القصائد؛ فيتحول – على سبيل المثال – إلى: راوٍ، يحكم ويقص. كما في قصيدته "ليلة في القرية" وغيره [٤]. حيث يعلو صوته، بل إنه يسمع صدى صوته في الأصوات الأخرى؛ فتحل ذاته في كل شيء حوله:

– وسمعت صوتي..

صوت نفسي زاخرًا.. فوقفت أسمع من بعيد..

صوت نفسي.. من بعيد..

ص ٥٩ ع

– وحدقت في الناس خلف الدروب فأبصرت في كل وجه.. أنا

ص ٦٤ ع

وسنرى أن هذه الذاتية، والوجدانية تكمن وراء تجاوب الرموز، وتعدد دلالاتها؛ حيث يسقط الشاعر حالته من حزن أو فرح. وفي هذا السياق نستطيع القول إن نتاج هذه المرحلة نتاج موقف رومانسي ورؤية رومانسية للعالم. تضخمت حتى تحولت إلى صليب مذبوح. علا صوته فوق كل شيء في عالم الشاعر. ذلك العالم الذي اتخذ الطبيعة لَبِنَاتٍ صاغ منها قاموسه الشعري. ولذلك نرى جزئيات العالم الغالبة في شعر هذه الفترة ترتبط بـ"الفجر، الدجى، الربيع، الخريف، النور، النار، البحر، القمر، الشمس، اللظى، السحاب، الحريق، الصباح، الغمام، الجنة، اللحن، الريح، الظلام، الصلاة، الناي". ونجد الشاعر يهرب إلى الطبيعة (الأم) المتمثلة في قريته، يرى فيها البكارة، والطهر، والاتصال، بديلاً عن عالم الناس الموبوء.

(٢ – ٥)

وهذا الموقف الرومانسي، هو السبب الفاعل وراء رؤية الشاعر للعالم في ثنائيته، والسبب فيما كان يجتاح الشاعر من أحاسيس الغربة والتشاؤم، والوحدة. حيث يرى نفسه في واد، وشعبه في واد آخر، ويرى نفسه يعيش حلمًا لم يوجد بعد، لكنه يظل مشدودًا – في نفس الوقت – إلى الواقع المر، ونستطيع – في هذا المجال – أن نلمح تأثيرات بعض شعراء

الرومانسية العربية الكبار، في شعر فوزي العنتيل، كما نلمح تأثيراتهم الجمالية في نظام القصيدة، وفي الصور، كما يأخذ هذا التأثير درجات متفاوتة. ونلمح تأثيرًا "لعلي محمود طه" في بيته المشهور عن الشاعر الذي:

هبط الأرض كالشعاع السني بعصا شاعر، وقلب نبي

حيث نرى فوزي العنتيل يكرر نفس الدلالة في قوله عن الشابي:

هبط الأرض، شاعرًا ونبيًا وارتضاها مُقَامَه، ونشوره

ص ٩٧ ع

ونلمح تأثير "إبراهيم ناجي" في صور "الطفل والفراش والنور" علي فوزي العنتيل في أجزاء من قصائده مثل "في الليل"، و"حكاية قلب"، و"الهوى التائه" وكما في صورة القلب الذبيح التي أشرنا إليها منذ قليل.. ونجد – على سبيل المثال – صدى بيت ناجي:

ربته طفلاً بذلت له ما شاء من خفض ومن لين

في قول العنتيل: أحقًا. إن هذا الحب طفل.. هز روحَيْنا؟

يثرثر، في جوانحنا..

ويخفق. بين جنبينا..

نقبل في غدائره.. صبِا فَرَّ.. ولكننا..

تمنينا.. فعاد لنا..

فقلنا.. لم يغب عنا..

ص ٨٦ ع

ولكن التأثر الأكبر يرتبط بأبي القاسم الشابي، ونستطيع أن نقول إن بدايات العنتيل ومعظم قصائده في المرحلة الأولى متأثرة بالشابي أوضح التأثر، ويتدرج تأثير الشابي، من تأثير الديوان كله، كما هو واضح في قصيدة العنتيل "أصداء من تونس" في ذكرى أبي القاسم الشابي (ص ٩٦، ١٠١ ع). إلى تأثير قصيدة "إرادة الحياة" للشابي و"النبي المجهول"، وقصيدة "الصباح الجديد" وقصيدة "شكوى اليتيم". "صلوات في هيكل الحب" حيث نجد تأثيراتها واضحة في قصائد العنتيل "عبير الأرض". و"الربيع في القرية". و"مولد شعب"، و"نشيد الأبدية"، و"حريق الكبرياء". و"صرخة القيد".

ونجده يكرر اسم قصيدة "الجنة الضائعة" بنفس عنوان الشابي، كما نجد صورًا جزئية كثيرة مأخوذة – نصًا – من الشابي. نذكر منها على سبيل المثال:

"أنفخ ناي الضحى..."، "فقد كسرت قيودي"، "الفجر الجميل"، "الليل الرهيب"، "ليل الدهور"، و"شحت نفسي"، "وادي الموت"، "جمالها المعبود"، "فجرها المنشود".. إلخ.

وقد يتصرف العنتيل في الصورة مثلما فعل في صورة النسر:

"يا أيها النسر المحلق فوق آفاق الرياح".

ص ٥٧ ع

التي تذكر بأصلها عند الشابي:

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء.

وفي كثير من القصائد نحس موسيقى قصائد محددة عند الشابي، خصوصًا قصائد بحر المتقارب؛ مما يؤكد أثر التداعي المقترن بحركة الذاكرة في تعاملها مع الوزن.

(٣)

(٣ – ١) الصورة والرمز:

تلتحم عناصر الكون بالشاعر، ويلتحم بها، وتصبح علاقات اللغة علاقات تداخل. ولذلك فأداة التعبير الأساسية في أعمال المرحلة الأولى عند العنتيل تقوم على الصورة الاستعارية. أما التشبيه فهو قليل داخل هذه المرحلة فلا نجد في ثمان وأربعين قصيدة سوى أربعة وستين تشبيهًا فحسب، وهي نسبة ضئيلة جدًّا، إذا قيست بعدد القصائد وبكم الأبيات، ولسنا في سبيل إحصاء عدد الاستعارات والتشبيهات، فلذلك مجال آخر، ولكن القصد من ذلك بيان نسبة العلاقات القائمة على وجود طرفي الصورة في حالة الانفصال – خصوصًا أن معظم تشبيهات العنتيل تستخدم التشبيه ذا الأداة – وبيان الوجه الآخر، وهو وجود طرفي الصورة في تلاحم؛ لأن ذلك – في النهاية – مرتبط بالموقف والرؤية اللذين أشرنا إليهما. وساعد إسقاط الشاعر وحلوله في عناصر الكون على خلق صورة لا تعرف الحدود المنطقية في تشكيلات اللغة، بل تتجاوز علاقات اللغة حدودها المعتادة.

(٣ – ٢)

أما الرمز فيبدو تابعًا للرؤية الثنائية للعالم – عند الشاعر. وأن الصور الشعرية التي تتكرر في أعمال هذه المرحلة أربع صور، تتحول إلى رموز تختزل موقف الشاعر من العالم. وتنقسم "الصور الشعرية الرمز" إلى ثنائيات متضادة – في الغالب – حيث نرى "صورة

الفجر" في مقابل "صورة الليل". و"صورة الربيع" في مقابل "صورة الخريف"، وهـذه القـسمة الثنائية تعكس ثنائية الرؤية حيث يحمل الرمز الواحد الدلالة وضدها في نفس الوقت.

والفجر يحمل دلالة: النور، والحرية، والخلاص، والمستقبل، والصباح:

- موكب الفجر النصوع.

ص ٥٩ ع

- ونور فجرك في مدار الأنجم.

ص ١٤٩ ع

- وأنت فجري في ليالي الأزل.

ص ١٣١ ع

- لست أنسى فجرك الضاحك يا نور صباحي..

- يا حنانًا ضوء الفجر على أغصانها..

ص ٨٩ ع

- تستقبل الفجر الجميل،

ص ٤٤ ع

- يا رؤى فجري الذي نور آفاق غمامي [٤].

ص ٩١ ع

وإذا كان "الفكر" نصوعًا، مضيئًا ضاحكًا، منورًا، يحمل دلالات البِشْر والحرية، فـإن الليل يحمل الدلالة "المناقضة" فهو رمز الظلم، والموت، والاستعمار، والفساد:

- أخي خلف الدجى الظامئ للأضواء.. للفجر.

ص ٣٥ ع

- توشحت بالفجر فوق السهوب.. لأحتضن الليل إما دنا

ص ٦٤ ع

- في أذرع الليل الرهيب

ص ٤٦ ع

- وهناك يأتي الليل عريانًا كأحلام الغريب

ص ٤٥ ع

- ويتركنا وراء الليل

جوعانين ظامينا..

ص ٤٠ ع

وهناك ثنائية أخرى بين الربيع والخريف. وإذا كان الربيع رمـــز الحيـــاة والإشـــراق والحنان، كما يقول الشاعر:

- وهو يسقي أزاهيري بأحلام ربيعك.

ص ٩٠ ع

- قد كان لي في ربيع العمر أغنية مشوقة.. وحنين كالربيع ندى.

ص ١٢ ع

- ملأت كؤوس طفولتي، بهوى الربيع الباكر.

ص ٤٨ ع

- لتسقي بأنداء الربيع جدبي

ص ٩٥ ع

- وتمسح كف الربيع الحنون غصونَ الشجر.

ص ٦٦ ر

يأتي "الخريف" - على النقيض من ذلك - حاملاً دلالات النار، والحريق، والشحوب، والموت:

مكبل اللحن.. شقي القطوف..

أشرب من كفيك نار الخريف.

ص ١٣٢ ع

فسوف تعانق نار الخريف.

ص ٨٧ ع

فالخريف المحموم شابت لياليه.

ص ٨٢ ع

لا. لن أعيش خريفًا شاحبًا.

ص ١٣٩

صرعى كأوراق الخريف على القبور..

وآدم فوق طريق الخريف يسير بظل كسير.

ص ٧١

ومن خلال هذه النصوص – وغيرها – تبدو الرموز في تعارضاتها الثنائية؛ حيث يقف الفجر ضد الليل، ويقف الربيع ضد الخريف.

(٣ – ٣)

ولكن يحمل الرمز الشعري – أحيانًا – النقيضين في داخله؛ فالفجر رمز النور، الحرية، يبني السدود:

يبني بها الفجر ليالي السدود ليخنق الروض وأنسامه

والروض إثم والخطايا الثمر أنضجها في الليل نور القمر

ص ١٣٢ ع

وبعد أن كان الفجر ختامًا للوحشة والظلم، يصبح مجهولاً.

ماذا وراء الفجر للساهرين؟!

ص ١٢٩ ع

ويصبح الفجر:

الشاطئ المجهول فوق النجوم.

ص ١٢٥ ع

ويتحول الليل الرهيب الكئيب والمميت إلى محبوب، وعاشق، ومناضل، كما ذكرنا في الأمثلة السابقة.

وتتجاوب الرموز المتشابهة عند الشاعر وتأخذ مجالاً دلاليًّا واحدًا. فتقارب دلالات الربيع والفجر والحلم والغد في قول الشاعر:

عاد الربيع. ولفتتني نسائمه..

فاهتز فجر شبابي.. حالمًا بغد.

ص ١٢٨ ع

وقد يستعمل الفجر (مثل الخريف) لكن استعماله حرية وصباح.

وأغرق ديمومتي في الزمان، ليشتعل الفجر فوق دجايا.

ص ٧٥ ر

ويتساوى الخريف مع الشتاء:

لا تحزني

سأبيع أيامي لمصاصي الدماء

وأعود مغبر الضمير

أعود مثل الكاذبين

الساقطين على الدروب

صرعى كأوراق الخريف على القبور

سأعود.. منتفخ الجيوب

كالأدعياء

الساقطين، على دهاليز الشقاء!

ص ٧١، ٧٢ ع

هكذا، نستطيع أن نقول: إن المرحلة الأولى من إبداع فوزي العنتيل كانت صورة من صور الشعر الرومانسي وإن تميزت فيها رؤية الشاعر بالثنائية التي تركت آثارها على التشكيل الجمالي للغة.

(٤)

(٤ – ١) الرؤية – الموقف (المرحلة الثانية):

يواصل فوزي العنتيل نفس الثنائية في رؤيته للعالم؛ فما زال الصراع – عنده – بين الواقع والرغبة في الحل أو البديل، ولكن الشاعر – في نفس الوقت – يخلق ثنائية أخرى، حين يترقب الفجر (الحرية والخلاص)، ويمتد إلى (الماضي) يأخذ من عناصره جزئيات تسرع بحركة الواقع، وتدفعه إلى الفجر. وإذا كان الشاعر في المرحلة الأولى قد حَمَّل الرموز الشعرية موقفه، وثنائيته: (الليل – الفجر – الربيع – الخريف)؛ فإنه يتجه في المرحلة الثانية إلى عناصر جديدة مباشرة تفصح عن هذه الثنائية التي تحولت إلى (الماضي) تختار منه شخصياته، وحوادثه البديلة عن الواقع:

الماضي: روح.. ورفات

زمن يتجدد. سجن تسقط فيه الشارات

سجن يتكوكب فيه عبيد. وطغاة

يصبغ سخرية الملهاة بأحزان المأساة، ويموت الزمن المقهور ليبعث في كلمات:

تحكي عن صدأ القضبان.. وعن ميلاد الثورات.

ص ١٩ ر

فالثنائية امتدت إلى عناصر جديدة في زمن الماضي بين (روح، ورفات)، (عبيد، وطغاة)، (سخرية الملهاة، وأحزان المأساة)، (يموت الزمن، ويبعث في كلمات)، (صدأ القضبان، وميلاد الثورات)؛ ولهذا شحبت الثنائية الضدية التي كانت بين عناصر الطبيعة الصامتة، وبعثت في عناصر جديدة للصراع، أصبحت تشكل عالم فوزي العنتيل في المرحلة الثانية. ولقد عادت هذه المرحلة إلى المجتمع تلمح قطبي صراعه في الماضي؛ لأنها لم تجد خلافًا بين ما ترنو إليه، وبين ما كان في لحظات المجد العربي الحربي القديم. لكن فوزي العنتيل – في هذه المرة – يُلْمِح إلى الجدل بين الروح والجسد، بين الماضي والحاضر، ويلمح تحول (الماضي، الزمن، الفعل) إلى (كلمات).

ويتحول الموقف الحالم في المرحلة الأولى إلى موقف جديد يرى أن: السيف شعار جميع المظلومين..!

ص ١٤ ر

ويتحول شعاره إلى:

– اقتل أعداءك.. يا قابيل..!

ص ١٦

أي يحل السيف محل الكلمات، ويصبح الفجر (المأمول) خارجًا من الظلمة (الواقع)، ولن يهبط من السماء.

– إن الفجر سيولد من أحشاء الظلمات.

ص ٤٩ ر

ولن تبدأ الرحلة:

– حتى تتجمع في الأفق الشرقي رياح الفجر.

ص ٢٩ ر

وقد انعكست هذه الرؤية – الموقف. على صور الشاعر وتشكيلاته اللغوية الأخرى، فقد حافظ على الرموز القديمة، وثبت دلالاتها مثلما كانت تستعمل في المرحلة الأولى، لكنه استخدمها في مرات قليلة، واستعاض عن بقية الرموز بعناصر جديدة وتقنية تشير إليها، وأهم

رمز شعري حافظ عليه الشاعر طوال حياته وعبر إنتاجه كله هو رمز الفجر – رمز الحرية والخلاص:

– فلسوف يمر هنا

طاووس الفجر المزدهر الألوان.

ص ١٧ ر

– فتلألأ نور حسامك في فجر الكلمات.

ص ٢٣ ر

ويظل الفجر نقيضًا لليل والظلمة مثلما كان في المرحلة الأولى:

– يغشاني الحزن إذا الليل تجهم

واستل حسام الظلمة

كي يضرب أعماق الأنجم..

– تتساقط أدمع نجمة..

في خلجان الليل الوحشية.

ص ١١ ر

أما بقية الرموز الشعرية فقد اختفت في المرحلة الثانية (رمزا الربيع والخريف)، ولكن الشاعر حمل رؤيته – موقفه – لعناصر التاريخ وشخصياته. خصوصًا شخصية الفرسان التي حاربت الظلم، وضحت بالنفس من أجل العقيدة أو شرف الكلمة.

(٤ – ٢)

لقد ارتقى وعي الشاعر بأدواته، وأصبحت القصيدة كلها تقوم على الثنائية الضدية، في حوار بين الماضي والحاضر، بين الحلم والواقع:

كانت كلماتي أغنيات

رؤيا يتجسد فيها ما هو آت

وغفوت على لحن الألحان

....

وصحوت، بلا ذكرى.. وبلا نسيان

....

لقد خذلتني الكلمات.

(رحلة في أعماق الكلمات ص ١٨، ٢٩ ر)

وقد تقوم القصيدة على (تعدد الأصوات) والحوار مع تجدد الصراع بين الحلم والواقع؛ ففي قصيدة الحصان المسحور يتحاور صوت الشاعر مع صوت طفل، وصوت ريتشارد الخارجي مع صوته الداخلي، ويجعل الشاعر من هذه الأصوات وسيلته الأولى في عرض الصراع بين الحلم والواقع. بين الماضي المتحقق وحلم اليوم، متخذاً من الزمن حصاناً سحريًّا يستدعيه كلما يحتاج إليه.

ورأيت كما يبدو للنائم

....

واجتزت دروبًا ممتدة

لا أعرفها..

أسمع طفلاً يلفظ..

وتغيم الرؤيا..

– هذا ريتشارد الثالث يصرخ في البرية..

مات جوادك يا ريتشارد..

أخجل من نفسي حين صحوت

– مجنون أنت..

(قصيدة الحصان المسحور ص ٣٥ – ٤١).

وازدادت نسبة التضمين الشعري في قصائد المرحلة الثانية. فترى تضميناً لشعر "عنترة بن شداد". و"المتنبي". و"بيتس". و"جبران خليل جبران". وإذا كنا قد ألمحنا إلى تأثير "أبولو" – الشابي – علي محمود طه – ناجي – في المرحلة الأولى؛ فإن الشاعر في هذه المرحلة استغنى عن قاموس الرومانسيين بشكل عام، واستمد قاموسًا آخر من تجارب الماضي وبطولاته، شاعت فيه دلالات النصر والهزيمة؛ ولذلك نلمح التقابل واضحًا بين الكلمة والسيف(٦).

ونبعت من نفس الرؤية رموز شعرية جديدة – وإن كانت قليلة – تستمد من التراث دلالات رمزية مثل "قابيل"، و"ليلى"، فيصبح قابيل – رمز الظلم في التراث الديني – وسيلة تغيير قوية في الواقع.

– اقتل أعداءك.. يا قابيل.

ص ١٦ ر

وتتحول ليلى المحبوبة (المفتداة) إلى رمز صوفي يعني الحقيقة، في نفس القصيدة.

يا ليلى.

أَسَرَّ الحلاج إلى أغصان حديقتك الزرقاء

ناداه الوجد فعانق نور أناملك البيضاء..

....

يا ليلى ذودي غربان الليل عن البستان..

....

فالوردة جرحها الشوق الدافئ

لغناء البلبل يا ليلى.

ص ١٣ – ١٧ ر

ويعتمد فوزي العنتيل على إيحاءات أسماء الأبطال العرب؛ القواد المحاربين والسياسيين، والمتصوفين، كما يعتمد على إيحاءات وسياق أسماء الشهداء المصريين، ويجعل منهم رموزًا للقوة، كما في خالد بن الوليد، ويوظف الشاعر التضمين ليوحي بحضور خالد:

لم يبق بجسمي شبر تلثمه الطعنات

وبرغمي فوق فراشي الآن

أموت، فلا نامت عين الجبناء..!

ص ٢٢ ر

أما الحلاج فهو رمز (العارف) الشهيد:

ضحك الحلاج فغنينا.. وتساقينا

وتفرقنا.. وتلاقينا..

ص ١٣ ر

ويقود الحلاج إلى شهداء الكلمة، مثل المتنبي الذي تذبحه كلماته:

– حياك المجد، أبا الطيب..

يا من ذبحته الكلمات.

أما من يعزلون أنفسهم عن الواقع دون التضحية، ودون المشاركة بالفعل أو الكلمة فهم جهورون، مثل (بشر الحافي) الذي يصبح رمزًا للانسحاب المتوغل في تنور الصحراء:

– لكنك يا بشر الحافي مزقت رداءك في تشرين

– لو أنك لم تسجن روحك في تنور الصحراء..

– لم تنبت أشواك الصبار على أسوار فلسطين.

ص ١٤ ر

ويقع الشاعر – في النهاية – مرة جديدة في إحساس الغربة، خصوصًا عندما يتغرب على مستوى الواقع، فيصبح غريب الوجه واليد واللسان، داخل المساجد الإسلامية مع أنه حاول أن يفهم أهل سراييفو أنه:

– جمال

"دين.. أنا مسلمان

الله أحد..

ص ٣٢ ر

لكنه يظل غريبًا في بلاد غريبة:

– ووجهي غريب كهذي المآذن

حين يظلها الليل تطرق

شاحبة في أعلى الجبال.

ص ٣٤ ر

(٦)

تحولت رؤية فوزي العنتيل. وتحول موقفه، خلال المرحلتين الجماليتين اللتين أوضحناهما. فمن رؤية ثنائية تضع عناصر عالمها في ثنائية ضدية، تجعل الأبيض ضد الأسود، ومن موقف ذاتي يسقط ما به من أحزان وأفراح على الكون وعناصره، إلى رؤية ثنائية متشعبة، تصارع الواقع وتحاول أن تدفعه للرجوع إلى الماضي التليد الذي عاشه العربي المسلم. لقد أصبح موقف الشاعر – في المرحلة الثانية – مواكبًا لرؤيته المتشعبة؛ فسمح بتعدد الأصوات داخل القصيدة. ولم نعد نسمع صوت الشاعر وحده، بل نستمع إلى خالد بن الوليد، وعنترة، والمتنبي، ونتحاور مع الحلاج، وبشر الحافي، وزهران شهيد دنشواي.

ومن هذا المنطلق تحول التشكيل الجمالي داخل النصوص كلها إلى علاقات رمزية تعتمد على السياق التاريخي العام من ناحية، والسياق اللغوي الخاص من ناحية ثانية، وبقدر ما أدى هذا التحول إلى طول النفس في القصيدة، فإنه أدى إلى اعتمادها على محاور متعددة.

هوامش

أ- المصادر:

عبير الأرض، هيئة الكتاب، ١٩٧٥ م.

رحلة في أعماق الكلمات، دار المعارف، ١٩٧٩ م.

ونضيف لهما.

جريدة الشعب العدد الصادر بتاريخ ١٨ يونيو ١٩٥٦ م قصيدة "عودة زهران".

١- محمد مندور: مقال، بين العقاد والعنتيل، جريدة الشعب عدد ٢٧ يناير ١٩٥٧ م.

٢- لفوزي العنتيل ترجمات لشعر مجري لكننا نكتفي بديوانيه في الدراسة.

٣- سنرمز لديوان عبير الأرض في أثناء الدراسة بالرمز (ع) وسنرمز لديوان رحلة في أعماق الكلمات بالرمز (ر).

٤- انظر "القطار العاشق" ص ١٤٠ – ١٤٤ ع، صرخة القيد ص ١٤٥ – ١٥٠ ع.

٥- انظر صفحات ٢٥، ٤٠، ٤٢، ٤٦، ٦٦، ٨٥، ٩٢، ٩٥، ٩٦، ٩٨، ٩٩، ١٠٧، ١٢٣، ١٢٧، ١٢٩، ١٣٠، ١٤٨، من (ع). وانظر ص ١٠٠ من (ر).

٦- لاحظ تكرار هذه الدلالة وتعمقها ووضوحها في شعر صلاح عبد الصبور ومسرحه الشعري أيضًا.

سيرة الزير سالم
بين توظيفها للشعر، وتوظيفها في الشعر

وظيفة الشعر

في سيرة الزير سالم

تراجع فن العربية الأول أمام التغيرات الاجتماعية والسياسية والعسكرية التي تركت بصماتها واضحة على الفن بوجه عام، وعلى الشعر بخاصة. فقد تحولت البلاد العربية بعد سقوط الخلافة إلى دويلات يحكمها العسكريون المماليك ذوو الأصول المتعددة، واللهجات واللغات المتعددة؛ مما أدى بالشاعر والشعر أن يتركا مكانهما، مكان الصدارة، للخطيب، ورجل الدين، الأمر الذي غلب تقنيات "الخطبة" – من الاهتمام بالزخارف الصوتية اللفظية، وقيام الكلام على المنطق الشكلي بهدف الإقناع واستثارة الحماسة أو العواطف الدينية – على تقنيات الشعر والقصيدة.

غلب هذا المنطق وساد، وتجاوز الخطبة إلى الشعر الذي اتسم بالسمات نفسها حتى إننا ندرك للوهلة الأولى سر ما كان يقوله النقاد التقليديون القدامى من أن الشعر خطب موزونة (معقودة) والخطبة شعر محلول. وزادت الحياة الاجتماعية – القائمة على حكم المماليك (غير العرب) وتسلطهم وإهمالهم للمرافق العامة والأدب – زادت الأمر سوءًا، على المستوى الأدبي، فدخل كثير من اللحن اللغوي وضعف التقنيات.

وعلى الجانب الآخر اهتم المماليك بالمساجد و(العمارة)، التي كانت إحدى وسائل المواجهة مع العدو (المختلف دينيًّا معهم) وإحدى وسائل الاتصال بالجماهير، والسيطرة على مشاعرهم، وأفكارهم ببث أفكارهم خلال خطباء المساجد، وإفشاء بعض مفاهيمهم عن الدين، والسلطة، والفن والأدب على السواء. وأما جماهير الشعب التي انفصلت – لغويًّا، ووجدانيًّا عن الحاكم – الذي لم يعد له رابط يربطه بالناس إلا الدين – انفصلت بلغتها ووجدانها، وأحلامها وطموحاتها، والتي زاد منها تعرض الوطن لعدو أجنبي غريب، ومن ثم كان حلم العامة، وطموحهم "الديني" متمثلاً في مجيء (المخلص) "البطل" وفي استقلالهم بأدب شعبي، يصور كل هذا، وكانت السيرة الشعبية تجسيدًا له وبعدًا عن الأدب المتصل بهذا الحاكم.

وداخل السيرة الشعبية، يسيطر الراوي على اللغة وعلى الحوادث والشخصيات؛ لأنه يشكل السيرة الشعبية بما يتوازى وحلم ووجدان المتلقي، ولا بد أن يتوسل – هنا – بما يملكه هذا الوجدان من تراث، قصصي وشعري، وأخلاقي، لتشكيل بنية النص السيري على ما نراه عليه.

(٢)

ويقوم الشعر بوظيفة جمالية، ترتبط بالنص من ناحية، وبالمتلقي من ناحية ثانية، وبالراوي من ناحية ثالثة. وبصرف النظر عما نجده في هذا الشعر من كسور عروضية، واختلاف بين العامية والفصحى، وما يشوب الكسر والاختلاط من أخطاء نحوية وركاكة أسلوبية تفصح عن نوع الراوي (الصائغ والمؤدي) وعن نوع المتلقي الذي لا يهمه كل هذه التجاوزات، بل يهمه "المغزى" وضرورة "انتصار البطل" الرمز والقناع.

يقوم الشعر بوظيفة مهمة بالنسبة "للراوي" الذي يستخدم "ربابة" للحكي ليستفيد من إيقاعها في جذب انتباه السامع؛ حيث يؤدي السرد النثري إلى نوع من الملل، يقطعه الشعر من ناحية، وإيقاع الشعر على الربابة من الناحية الأخرى؛ فالراوي يقطع الجمل المسجعة، المتوازية، وينتقل إلى إيقاع أكثر كثافة وانتظام، وتكرار عن الأداء الذي يسبقه، فيطرب المتلقي، وينشد الراوي مقاطع الشعر. ومن ثم يتوقف السرد لحظات تمهد المتلقي للنقلة التالية من حوادث السيرة، ويقوم الشعر بدور التقاط الأنفاس والتشويق، وفي الوقت نفسه يعطي فرصة لاستماع صوت الراوي حين يغني الشعر على الربابة.

كما يربط الشعر بين المتلقي والراوي والتراث الشعري العربي؛ حيث يجد الشعر تواصلاً مع التراث الشعري الذي وصل إلى مرحلة سيئة في عصر السير الشعبية؛ فقد وجد الشعر طريقًا آخر، بعيدًا عن قال يمدح أو قال يهجو؛ إذ اختفت دوافع المدح والهجاء وظهرت دوافع أخرى لقول الشعر وتشكيله تكمن في إرضاء أذواق المتلقي الشعبي، فإذا كان الشاعر الرسمي يرضي الممدوح؛ فشاعر السيرة يرضي ممدوحًا لا يملك إلا القليل، لكنه يمتلك وقتًا طويلاً يريد أن يترفه فيه، والشاعر بدوره يمتلك قدرة شعرية يوجهها إلى ممدوحه الجديد الذي يعطيه حقه تشجيعًا واستحسانًا، أو ما يسد أود الراوي.

والشعر أحد تقنيات تشكيل السيرة الشعبية، لا تستغني عنه سيرة من السير. ويقوم بدور بنيوي داخل النص، وبدونه قد تختل بنية السيرة الشعبية، وتفقد كثيرًا من موسيقيتها، ومن تجاوب المتلقي معها، ومن إبداع الراوي.

(٣)

ونظرًا لكثرة السير الشعبية الإسلامية، نختار إحداها للتطبيق، وهي "سيرة الزير سالم" أو كما سماها الراوي الشعبي قديمًا، "قصة الزير سالم، أبو ليلة المهلهل الكبير"، ويقوم الشعر ابتداء من العنوان بوظيفة جذب المتلقي (القارئ) حيث كتب في عنوان هذه السيرة "وهي قصة بديعة جرى فيها من الحروب العجيبة، والوقائع المهولة المريعة، وأشعار العرب أهل الفضل

والأدب" كما نجد في افتتاحية الراوي أنها تحتوي على "أخبار العرب أهل الفضل والأدب، إفادة للطالعين، ونزهة للسامعين" (ص ٢) ونجد من جملة أوصاف الزير سالم على لسان الراوي أنه "صاحب الأشعار البديعة" (ص ٢) وكلها إشارات مبدئية دالة على دور الشعر في بنية السيرة وارتباطه بالعرب (اللسان العربي) تأكيدًا لعروبة هذه اللغة، في السيرة، ثم بيان أهمية الشعر في رسم شخصية بطل السيرة، وربطه مع أصله العربي بالشعر، ثم إن قدرة البطل على قول الشعر تزيده جلاء، وتجعله أكثر تمثيلاً لصورة الفارس العربي القديم، رب السيف والقصيدة، وهم يحتاجون إلى السيف في حرب الغازي، وإلى القصيدة لتأكيد لغتها ضد لغة الأجنبي. وقول الشعر وتأليفه ذو وظيفة مهمة في أحداث السيرة، فهناك أكثر من موضع يستخدم فيه البطل الشعر كحيلة لينجو بها، أو وسيلة للتعمية على الآخرين لتنفيذ خطة ما، فعندما ذهب "الزير" إلى بلاد الملك الرعيني متنكرًا في شخصية شاعر يطوف البلاد ويمدح الأمراء والأكابر (ص ٨٥)، طلبت زوجة الرعيني من الملك أن يأمر الشاعر بالإنشاد، فأنشد الزير المتنكر مادحًا:

قالوا فسر للرعيني مقصد الشعر	فذاك جواد يعطي كل معتاز
فجئت طالبًا إحسانك وإكرامك	يا من حويت المكارم بعطا المعتاز

(ص ٨٦)

فنجا الزير، وأعطى الإيهام بكونه مداحًا للأكابر، وهذا عكس تكوينه كفارس وأمير حاكم. وهنا يقوم الشعر بوظيفة "الحيلة" التي أعقبها قتل الرعيني وحماية بلاد الزير من غزوه المنتظر.

ومن المنطلق نفسه يخدع الزير العبدين اللذين اتفقا على قتله وأوصاهما بأن قال: "إذا وصلتم أهلي فأقرئا أهلي مني السلام، وأنشدوهما هذا البيت، وقولا لهم أني في القبر قد اختبيت:

من مبلغ الأقوام أن مهلهلا	لله دركما ودر أبيكما

(ص ١٥٠)

واستطاعت اليمامة بنت أخيه أن تفهم قصده حين أرجعت البيت إلى أصله حين قالت "إن عمى لا يقول أبيات ناقصة" بل أراد أن يقول:

من مبلغ الأقوام أن مهلهلا	أضحى قتيلاً للفلاة مجندلاً
لله دركما ودر أبيكما	لا يبرح العبدان حتى يُقْتَلا

ثم إنهم قبضوا على العبدين وألقوهما تحت العذاب والضرب الشديد إلى أن أقرا بأنهما قتلاه ودفناه؛ فقتلهما الجرو. (ص ١٥٠)

وهنا قام الشعر بوظيفة توصيل الرسالة سرًّا دون أن يفهم حاملاها، كما نجد السيرة قد وظفت "فن التشطير" وهو أحد فنون الشعر في خدمة الموقف والحدث وبيان انتهاء حياة الزير.

ويرسم الشعر شخصية الزير الفارس الشاعر، باستخدامه الشعر في الفخر بقوته أمام أعدائه، ليبالغ في قوته وينال من أعدائه (ص ٥٠) وتسيطر في هذه المقطوعات صور شعرية خاصة أكثرها تكرارًا على مستوى سيرة الزير سالم كلها، الصورة الشعرية الأسد؛ بتشبيه البطل بالأسد أو بأحد أسمائه أو صفاته، بل يبالغ حين يخافه الأسد الحقيقي، إعلانًا عن انتصار البطل القوي على قوى الطبيعة. فمرة يقتل السباع جميعًا، ويأتي بأحد سباعه، يحمله قربة ماء (قتل السباع في منطقة بير السباع ص ٤٢)، وتؤكد السيرة الشعبية بطولة الزير سالم بقتله السباع على المستوى الفعلي والسلوكي حتى يبني دارا من جماجم السباع، ثم يصف الشعر البطل على لسانه أو على لسان أحدٍ غيره بصفات السباع كما نجد في نماذج صفحات: ٣٨، ٣٩، ٤٠، ٤١، ٤٢، ٤٤. ونجد نموذجًا للمبالغة هذه، على لسان "الزير" وهو داخل إلى المعركة ضد بني بكر:

سباع الغاب خافت من قتالي وتخشاني ولم تقدر علي

(ص ٥٠)

وكما نجد في إنشاد الزير وهو داخل إلى المعركة (ص ٧٣).

ويقوم الشعر بوظيفة التعبير عما يجيش داخل البطل (أو أي شخصية أخرى) كما تستخدم السيرة مقطوعات تكشف داخل الشخصية حتى لا يعتمد الراوي على السرد فقط، كما في قصيدة الزير يشرح ما فعله بالأسد (ص ٤٠/ ٤١) – وهي تذكرنا بقصيدة في وصف قتله للأسد الذي تعرض له في الصحراء، وقصيدة الزير حين جاش الشعر في خاطره عقب انتصاره على السبع (ص ٤٢)، وقصيدته التي يحكي فيها قصة حصوله على الماء من بير السباع (ص ٤٤) وفي رثاء الزير لكليب (ص ٦٧)، وفي شماتة الزير من عدو (ص ٧٢)، وفي حديثه الشعري إلى اليمامة حين أمرها بتجهيز أدوات الحرب (ص ٧٩/ ٨٠) وفي حكاية الزير بعضًا من أحواله النفسية (ص ١١٠) وفي بيان الزير لحزنه على اضطراره لقتل "شيبون" ابن أخته (ص ١٢١/ ١٢٢)، وفي رد الزير على عتاب طيف كليب عليه لأنه فتر عن قتل قاتليه (ص ١٣٢/ ١٣٣).

ويقوم الشعر – على لسان الزير – بدور الرد على حديث شعري لشخصية غادرة كما في رد الزير على همام (ص ٦٣)، ورده على شيبان ابن أخته (ص ٦٥)، ورده على ضباع حين هددته بالقتل (ص ٦٥) ورده على اليمامة (ص ٧٧)، ورده على حكمون (ص ٩٥)، ورده على شيبون (ص ١١٨)، ص ١٢٠) ورده على طيف أخيه (ص ١٣٢، ١٣٣).

ويلاحظ أن الشعر يقوم بوظيفة حوارية داخل السيرة الشعبية، لكنها وظيفة بسيطة لأنها لا تستمر وإن كانت تحمل بذورًا للحوار الشعري في شكل غامض وأولي.

ولأهمية الشعر عند الراوي والمتلقي واقترانه بالحديث "الجاد" تجد البطل "الزير" يختم به خطاب شكره للملك "حكمون" ملك لبنان (ص ١٠٦)، حين يختم حديثه بأربعة أبيات خصيصًا لطلب المُهْرِ "أبو حجلان" بديلاً عن مُهْرِه الذي مات، ونلاحظ ارتباط طلب الشيء من الممدوح بالشعر في هذا السياق.

ومما سبق نجمل أن الشعر – على لسان البطل – يقوم بدور قصصي ودرامي، في رسم الشخصية وبيان سماتها النفسية والجسدية، ثم ارتباط الشعر بالمواقف الحاسمة في حياة البطل الرئيسي.

وعندما نخرج من شخصية الزير، نجد الشعر يقوم بوظائف مهمة أخرى داخل سيرة المهلهل مرتبطة بشخصيات أخرى، وبمواقف تحتاج الشعر، أو يتوظف فيها الشعر في سياق الأحداث، فقد قام الشعر على لسان الجليلة، بوظيفة إفشاء "جو" السرور أمام تبع وإشغاله بغنائه بصوت الجليلة حتى يتمكن كليب "المختفي في زي بهلول" ويقتل تبع اليماني (ص ٢٢).

كما استخدم الشعر في حبك وسائل الفتنة بين "جساس" و"كليب" بيد سعاد الشاعرة الساحرة ابنة الملك تبع اليماني المقتول بيد كليب، حين استدرجت العبد الذي يحمل رسالة جساس إلى كليب "وأخذت تسقيه المُدَام حتى سكر وغاب عن الصواب، فعند ذلك فتشته في ثيابه حتى عثرت بذلك الكتاب فقرأته فوجدته كتابًا بسيطًا خاليًا من التهديد والوعد والوعيد وأضافت إليه كلامًا مغيظًا وهي هذه الأبيات:

أمير كليب يا كلب الأعارب ... أيا ابن العم لا تكبر على

فلازم أذبحك في حد سيفي ... وأنت شبيه حرمه أجنبية

(ص ٥٥)

مما أفسد العلاقة بين ابني العم، ودفع بجساس بعد ذلك إلى قتل كليب غدرًا.

ويقوم الشعر برصد صفة أساسية في سلوك العرب وهي الأخذ بالثأر وعدم المصالحة حتى يختفي طيف المقتول، التي تلخصت في وصايا كليب إلى أخيه الزير والتي كتبت شعرًا

على بلاطه بدمه وأوصاه بألا يصالح (ص ٥٨، ٥٩، ٦٠)، ثم على لسان الزير (ص ٦٧، ص ١١٦، ١٣٢، ١٣٣)، وعلى لسان اليمامة (ص ١١٣)، ولأهمية هذه الوصية صيغت بالشعر، لتصبح حكمة منسقة في سمع أخيه، كما أخذت تجليات شعرية أخرى على لسان اليمامة.

وامتدادًا لهذا السياق (صياغة المهم من القول أو الحدث شعرًا) نجد السيرة تصوغ (شعرًا) التنبؤات، المنتشرة داخلها، والنبوءة قيمة أساسية في صياغة السيرة الشعبية وفي تسيير أحداثها وتبرير سلوكيات الأبطال فيها، أو خضوعهم للقدرية الغيبية في حتمية تحقيقها:

ونجد ذلك بداية من نبوءة تُبَّع لحظة موته (ص ٢٣ إلى ٢٦) ولحظة إنبائه بمقتل كليب على يد جساس، ورسم مستقبل العرب في المنطقة وهو ما تحقق في ثنايا السيرة حتى النهاية.

ويظهر قيام الشعر بصياغة المواقف المهمة في خطبة مرة لضباع ابنة أخيه لولده همام. وقصيدة حسان اليماني التي تشبه البيان العسكري والتي يضع فيها مبررات اتخاذ القرار، وأسباب الغزو (ص ٥)، وقصيدته في أبناء ربيعة المقتول لبيان أوامره لهم (ص ١١) وهي مواقف لا تكرر نثرًا بل يكتفي الراوي بها شعرًا لبيان أهميتها، وبالتالي يستخدم الراوي الشعر عنصرًا جوهريًّا في تشكيل السيرة.

(٤)

تحتوي سيرة الزير سالم على مائة واثنين وعشرين موضعًا يستخدم فيه الشعر. تتدرج من البيت الواحد إلى المقطوعة إلى القصيدة القصيرة أو الطويلة، فلا يكاد يخلو موضع من استخدام الشعر، حتى إننا نستطيع أن نفهم السيرة كلها بكل تفاصيلها إذا اعتمدنا على المواضع الشعرية فقط، دون اللجوء إلى السرد النثري، ويساعدنا في ذلك تقسيم السيرة إلى فقرات ترصد الحركات والأحداث والمواضع التي تحكي السيرة، خاصة والراوي يبدأ مقطوعات الشعر باسم قائلها، أو يبث اسم الشخصية المتحدثة في ثنايا أبياتها؛ مما يساعدنا في نسبة الشعر إلى قائله، وتتبع الحدث شعريًّا حتى النهاية. وهذا ما يجعلنا نعتقد أن الشعر وحده يكفي لفهم السيرة وتتبعها، إذا حيدنا النثر المنسوب دائمًا إلى الراوي تمييزًا له عما هو منسوب إلى الشخصيات، وهو نوع مهم من الإيهام يقوم به راوي السيرة. وإن كنا نجد صياغة واحدة لكل المقاطع حيث لا يختلف تركيب الجمل، من شخصية لأخرى؛ مما يعكس تشابه الشخصيات وتسطيحها، ولبيان هذه الفكرة نلحق بالبحث قائمة بالمواضيع التي ورد فيها الشعر في سيرة الزير سالم والمناسبة أو الفكرة التي تمثلها كدليل على ادعائنا هذا.

ويفيدنا الشعر – بعد هذا – في رصد العناصر الأساسية التي تقوم عليها السيرة الشعبية، كما يعد الشعر بذلك عنصرًا دالاً على مكونات السيرة إذا قورن بالوحدات الوظيفية، التي نعتمد عليها في رصد مكونات القص الشعبي. وتعرف الوظيفة بمعرفة علاقة الشعر بالموقف الخاص به، وبسياقه العام في السيرة كلها، كما عرضنا للوظائف السابقة، والتي يمكن ردها إلى وظائف خارج الشعر، ووظائف النص فيما هو داخل وخارج النص. فكما عرضنا في البداية لوظائف الشعر بالنسبة للراوي (أو المبدع) وللمتلقي (القارئ/ السامع). أما داخل النص فقد لاحظنا ارتباط الوظيفة:

- برسم الشخصية.
- وسرد الحدث.
- تركيز المواقف المهمة.
- بيان الحركات والعناصر الرئيسية لحبكة السيرة كلها.
- تكوين الموقف دون تكراره نثرًا.

وأخيرًا:

فقد لاحظنا أن الشعر يقل في سيرة الزير سالم حينما خرج الزير من بلاده وانتقلت الأحداث إلى أرض حكمون، بينما عاد الشعر جوهرًا للموقف والحدث بعد عودته إلى بلاده. مما يكشف علاقة استخدام الشعر بوجود الشخصيات المتصلة بالحدث الرئيسي.

وفي النهاية؛ أرجو أن يكون هذا البحث بداية لدراسة متوسعة لوظيفة الشعر في السير الشعبية كلها، يقوم به فريق من الباحثين لأنه عمل شاق لا يستطيع أن يقوم به فرد، وأرجو أن تكون رؤيتي لوظيفة الشعر في سيرة الزير سالم بخاصة محلاً للمناقشة. بقدر ما هي بداية لدراسة وليس نهاية لها [*].

ملحق البحث:

قائمة لبيان المواضع التي ورد فيها الشعر في سيرة الزير سالم، مرقمة ومسلسلة بتسلسل ورودها داخل النص، ومزودة برقم الصفحة، واسم قائلها، والمناسبة أو الفكرة التي تعالجها أو السياق الذي وردت فيه.

---

[*] اعتمد البحث على النسخة الشعبية لسيرة الزير سالم، الصادرة عن مكتبة الجمهورية العربية لصاحبها عبد الفتاح عبد الحميد، بشارع الصنادقية بالأزهر.

وواضح أن المقطوعات والقصائد أو الأبيات المتناثرة في هذه المواضع المحددة قد غطت كل المواقف الدرامية؛ الجزئية منها والكلية، بمعنى أنها تصور الهيكل العام لسيرة الزير سالم، كما تصور التفاصيل المكونة للهيكل العام. وتتدرج في الوقت نفسه مع النقلات المنطقية المتدرجة للأحداث.

وهذه المواضع المحددة – حصرًا – تكشف عن الأفكار التي صاغها الراوي شعرًا شعبيًّا، يستوعب حالات الشخصية في تقلباتها النفسية والسياسية، وفي حِلِّها وفي ترحالها وفي منفاها وفي عودتها.

ويؤكد هذا الحصر أن الموقف الشعري يزيد على الموقف النثري من حيث الأفكار والخطوات المتدرجة للحدث. بل تزيد مواقف الشعر على مواقف النثر. بصرف النظر عن عدد الأسطر أو عدد الكلمات. ويفيد هذا الملحق في إرشاد الباحثين إلى مواضع الشعر في السيرة، وسياقاتها، كما يظهر مكونات السيرة الهيكلية لمن يريد تتبع إحدى أفكار أو خطوات الحدث أو مراحل الشخصية في سيرة الزير سالم. وليس هذا الملحق مجرد تحصيل حاصل بالإشارة إلى مواضع الشعر فقط.

بيان بمواضع الشعر وسياقاته في سيرة الزير سالم:

١- خطبة مرة لضباع ابنة أخيه لولده همام (ص ٣).

٢- قصيدة حسان الملقب نفسه بالنبي، يشرح مبررات غزوه للعرب (ص ٥).

٣- قصيدة حسان وهو يرى جحافله كاملة العدد والعدة لحرب ربيعة (ص ٦).

٤- خطبة ربيعة لحظة علمه بقدوم تبع اليماني وانتصاره وخيانة وزيره (ص ٨).

٥- قصيدة الأمير ريد نائب ربيعة بعد شنقه أمام تبع، وهي القصيدة التي تتحدث عن مآسي بني ربيعة، لطلب الأمان ودفعه ثمن الحرية (ص ١١) ويلاحظ أن المواقف المهمة تستتبع منه ذلك.

٦- قصيدة تبع بعد أن فرق أبناء ربيعة وشتتهم، وهي كبيان؛ لإلقاء أوامره عليهم بعد أن أطاعوه خوفًا (ص ١١).

٧- قصيدة تُبَّع اليماني إلى مرة يخطب الجليلة، ويتهدده بالانتقام؛ إذا لم يمتثل إلى هذا الكلام (ص ١٣).

٨- قصيدة ابن عمران العابد يوصي كليبًا بأن يظهر غير ما يبطن ليقتل تبعًا (ص ١٥/ ١٦).

٩- قصيدة ضارب الرمل، بعد انكشاف خطة اغتيال تبع (بضرب الرمل) يفخر فيها بقدرته على معرفة الغيب، وقِدَم ممارسته لضرب الرمل (ص ١٨).

١٠- العجوز العرافة تصف حُسْن الجليلة (ص ١٩).

١١- تبع يرحب بالجليلة (ص ٢١).

١٢- الجليلة تغني مقطوعة في مخدع تبع وأمامها كليب (البهلول) (ص ٢٢).

١٣- قصيدة تبع لحظة موته (ص ٢٣: ٢٦) وهي نبوءة ورسم لمستقبل بني قيس وفيها نبوءة قتل كليب بيد جساس، ثم سرد لتاريخ العرب والمسلمين حتى الحروب الصليبية.

١٤- قصيدة يرد فيها كليب باستهزاء على تبع (ص ٢٦).

١٥- قصيدة تبع يشرح فيها قتله لوالد كليب (ص ٢٧).

١٦- الأمير سلطان بن مرة وهو يخاطب الأخوة لحظة معرفتهم بنبوءة الرمل التي يقتل فيها الزير كليبًا، وقرار الأخوة بضرورة قتل الزير قبل أن يكبر وتتم الفعلة (ص ٣٣).

١٧- مقطوعة جليلة، وهي تفيد التفكير في حيلة تهلك الزير (ص ٣٣/ ٣٤).

١٨- قصيدة الجليلة التي فيها (الكذب) كوسيلة للإيقاع بين كليب والزير (٣٤).

١٩- الجليلة تضع حيلة أخرى (ص ٣٥).

٢٠- كليب يصف شجاعة الزير الذي حماه من الموت (ص ٣٦).

٢١- الجليلة تضع حيلة ثالثة للتخلص من الزير (ص ٣٧).

٢٢- قصيدة كليب عن صرخة الزير في البئر (ص ٣٨).

٢٣- قصيدة الجليلة عن قصيدة كأسين من لبن السباع كخطة رابعة للتخلص من الزير مستغلة شوق كليب لإنجاب ذكر على البنات السبعة (ص ٣٨، ٣٩).

٢٤- قصيدة الزير يشرح ما فعله بالأسد (ص ٤٠/ ٤١).

٢٥- مقطوعة الجليلة تشير بحيلتها الخامسة للتخلص من الزير (ص ٤١).

٢٦- قصيدة الزير حين جاش الشعر في خاطره عقب انتصاره على السبع (ص ٤٢).

٢٧- الزير يحكي قصة حصوله على الماء من بير السباع لأخيه كليب (ص ٤٤).

٢٨- رد كليب على جميل الزير السابق (ص ٤٤).

٢٩- قصيدة سعاد تمدح جساسًا وتشرح تبدل حالها (ص ٤٧/ ٤٨).

٣٠- رد جساس عليها (ص ٤٨).

٣١- قصيدة كليب يطلب من الزير أن يعود إلى قبيلته ليحميها من بني قيس/ وجساس إثر مؤامرة العجوز (ص ٥٠).

٣٢- مقطوعة الزير يفخر بقوته (ضد بني بكر ص ٥٠).

٣٣- قصيدة سعاد الشاعرة العجوز وهي تفتعل الغضب، حتى لا يأخذ جساس الناقة (٥١).

٣٤- مقطوعة جساس يأمر فيها سعاد العجوز بأن تدخل ناقتها إلى أرض كليب (الحقد على كليب) (ص ٥٢).

٣٥- قصيدة سعاد تحرض جساسًا على كليب بعد ذبح الناقة (ص ٥٤).

٣٦- بيتا الفتنة في رسالة العبد (ص ٥٥).

٣٧- قصيدة جساس يستنفر القبيلة للحرب (ص ٥٥/ ٥٦).

٣٨- مقطوعة كليب وهو يفارق الحياة (ص ٥٨).

٣٩- كليب يكتب بدمائه وصاياه للزير أخيه وهو يفارق الحياة (٥٨/ ٥٩).

٤٠- قصيدة كليب للزير أيضًا يشرح مقتله (ص ٦٠).

٤١- مرة "بعد قتل جساس لكليب" يحذرهم من ثأر الزير سالم لأخيه كليب (ص ٦١).

٤٢- رد جساس على تحذير مرة (ص ٦٢).

٤٣- الزير عندما أحس شيئًا في كلام الجارية رباب إلى سيدها همام؛ حيث يتكلم عن الأمة ويسألها: عَمَ هو السر؟ (ص ٦٢/ ٦٣).

٤٤- إجابة همام له بحزن على ما حدث (جملنا قتل جملكم) (ص ٦٢).

٤٥- رد الزير على همام (ص ٦٣).

٤٦- كلام شيبان لخاله الزير يحذره من فعل أهل جساس (ص ٦٤/ ٦٥).

٤٧- رد الزير عليه (ص ٦٥).

٤٨- ضباع تعنف الزير على قتله لابنها ثأرًا لأخيه (ص ٦٥/ ٦٦).

٤٩- تهديد الزير لها – ولومها – بالحرب (ص ٦٦).

٥٠- اليمامة ابنة كليب تحرض عمها الزير على جساس (ص ٦٦).

٥١- رثاء الزير لكليب (لن يصالح) (ص ٦٧).
٥٢- أبيات الزير (شماتة في عدوه) (ص ٧٢).
٥٣- الزير ينشد وهو داخل إلى الحرب (ص ٧٣).
٥٤- اليمامة ترفض تسميم مهر كليب (٧٦).
٥٥- جساس يصمم على سرقة المهر (٧٦).
٥٦- الزير يكتشف غياب المهر (ص ٧٦).
٥٧- اليمامة تصف ظروف اغتصاب جساس للمهر (ص ٧٧).
٥٨- الزير يرد ويصمم على استرجاع المهر (ص ٧٧).
٥٩- الزير يحدث اليمامة ويطلب منها أن تعد له أدوات الحرب (٧٩/ ٨٠).
٦٠- خدعة الرد من داخل القبر (ص ٨١).
٦١- الجليلة تحرض الرعيني على قتال الزير مذكرة إياه بثأر خاله تبع (ص ٨٣/ ٨٤).
٦٢- رد الرعيني عليها وقبوله حرب الزير (ص ٨٤).
٦٣- إبلاغ عدي لأهله بظهور جيش الرعيني (ص ٨٥).
٦٤- الزير ينشد الشعر للرعيني (٨٦).
٦٥- الزير يحدث أخته عما دعاه لقتل ابنها (ص ٩٠).
٦٦- ضباع تحكي وترشي الزير بعد أن أمرت بأخذه إلى البحر في صندوق (٩٠/ ٩١).
٦٧- عدي يرثي الزير (٩١/ ٩٢).
٦٨- الملك حكمون يحدث الزير (ص ٩٤).
٦٩- الزير يجيبه (ص ٩٥).
٧٠- برجيس الصليبي يهدد حكمون اليهودي ويختم تهديده بالشعر (ص ٩٧).
٧١- ستير تحدث حكمون الملك عن الزير (ص ٩٨/ ٩٩).
٧٢- جساس يخبر قومه عن حزنه بعد ضرب الرمل (١٠٣/ ١٠٤).
٧٣- الزير يشرح لليمامة قصة اختفائه (١٠٤/ ١٠٥).
٧٤- حكمون يرحب بالزير (ص ١٠٦).

٧٥- الزير يختم كلامه بأبيات لشكر الملك حكمون (ص ١٠٦).

٧٦- الرجل يخبر جساسًا لمَّا رأى الزير يعود من بلاد حكمون (ص ١٠٧).

٧٧- سلطان بن مرة يرد عليه ويحذر أهله (ص ١٠٧).

٧٨- عدي أخو الزير يرحب بعودة الزير وذكر فضله (ص ١٠٧/ ١٠٨).

٧٩- الزير يحرض أخوته ويخبرهم بعزمه على قتله لجساس (ص ١٠٨).

٨٠- الزير يعبر عن بعض أحواله شعرًا (ص ١١٠).

٨١- سالم يشكر الزير على تفريج الكرب (ص ١١٠).

٨٢- سلطان بن مرة يطلب عفو الزير عن أهله متوسلاً بالجليلة (ص ١١٢).

٨٣- رد الزير عليه ليطمئنه (ص ١١٢).

٨٤- اليمامة لا تصالح (ص ١١٣).

٨٥- الزير يؤكد عدم المصالحة بسرد حادثة القتل والثأر (ص ١١٥/ ١١٦).

٨٦- الزير يتحدث عن الخيل (ص ١١٧).

٨٧- قصيدة شيبون لخاله الزير يلومه ويهدده (ص ١١٨).

٨٨- رد المهلهل عليه ينصحه (ص ١١٩).

٨٩- شيبون يشتم الزير (ص ١٢٠).

٩٠- رد الزير عليه ليحذره قبل قتله (ص ١٢٠).

٩١- الزير حزين على قتله لشيبون ابن أخته (ص ١٢١/ ١٢٢).

٩٢- عجيب بن جساس يشتم الجرو بن كليب (ص ١٢٦).

٩٣- رد الجرو عليه (ص ١٢٦).

٩٤- الأمير منجد خال كليب يرحب بالجرو ويعلمه برغبته في تبني الجرو (ص ١٢٧).

٩٥- الجليلة تحذر ابنها الجرو من الأمير منجد حتى لا يقتله خوفاً من الثأر (ص ١٢٨/ ١٢٩).

٩٦- الجرو يرد على سؤال منجد عن نسبه؛ بإنكار نسبه إلى كليب (ص ١٢٩).

٩٧- الشاعر يمدح جساسًا ويذكر الأخت؛ ليذكره بالجليلة (ص ١٣٠).

٩٨- الشاعر جابر يمدح الجرو ويذكره بخاله جساس حتى يحن إليه (ص ١٣١).

٩٩- جساس يستقبل الجرو والجليلة عند عودتهما من بلاد منجد ويحرض الجـــرو على قتل الزير (ص ١٣٢).
١٠٠- الزير يرى كليبًا – في المنام – يعاتبه؛ لأنه لم يعد يقتل الأعداء (ص ١٣٢).
١٠١- الزير يرد على عتاب كليب ويعلمه بعزمه على مواصلة الحرب (ص ١٣٢/ ١٣٣).
١٠٢- بنات كليب يقمن من النوم لنفس الرؤية وينقذن الزير (ص ١٣٣).
١٠٣- الرمَّال يتنبأ بمقتل جساس على يد الجرو بن كليب (ص ١٣٣).
١٠٤- الجرو يرد على طلب الزير للمبارزة (ص ١٣٤).
١٠٥- الزير يخبر اليمامة بظهور غلام يشبه كليبًا (ص ١٣٤).
١٠٦- اليمامة ترد عليه وتعطي له علامات على أخوة الغلام. وتشير إلى حمل أمها قبل مقتل كليب (ص ١٣٤/ ١٣٥).
١٠٧- اليمامة تصحح للجرو نسبه وتعلمه بأخوتها له (١٣٦).
١٠٨- الجليلة تقص قصتها للجرو وتخبره بالحقيقة (ص ١٣٧/ ١٣٨).
١٠٩- الزير يفرح بعودة الجرو ويذكره بالثأر (ص ١٣٧/ ١٣٨).
١١٠- جساس يستجير بالجرو ضد الزير (ص ١٣٩).
١١١- الجرو يرد عليه (ص ١٣٩).
١١٢- الأمير تغلب يدعو الله أن يرزق بولدين (ص ١٤١).
١١٣- سرور يبشر بميلاد الولد والبنت (ص ١٤٢).
١١٤- حديث مالك أبو مي (ص ١٤٣).
١١٥- حديث الفتى الغريب مع مي (ص ١٤٤).
١١٦- رد مي على الفتى الغريب (ص ١٤٤).
١١٧- مي تبكي حظها في غياب أهلها بعد ما خطفت (ص ١٤٥/ ١٤٨).
١١٨- الأوس مغيظ لفقد مي (ص ١٤٦).
١١٩- الأوس يسأل أهل الصحراء عن مي (ص ١٤٧/ ١٤٨).
١٢٠- سعد يخبر مولاه بقدوم ابن عم مي (الأوس)، (ص ١٤٨).
١٢١- بيت الزير الذي يحمل الرسالة السرية (ص ١٥٠).
١٢٢- اليمامة ترجع البيت إلى أصله الشعري وتكتشف مقتل الزير على يد حـــاملَي الرسالة (ص ١٥٠).

أقانيم الشعر عند أمل دنقل

التجربة، الفكر، الرمز رؤية لمجمل أعماله الشعرية

أمل دنقل (١٩٤٠ – ١٩٨٣) أحد شعراء الستينيات الذين حاولوا تجديد الواقع الشعري في ظروف تغير ضخمة عاشتها مصر إبان هذا العقد، واتجهت هذه المحاولة إلى تقنيات جمالية جديدة، تساعد على التوازن الجمالي بين الحاضر المهزوم من ناحية، وبين الماضي التليد، والمستقبل الجنين من الناحية الثانية.

التجربة:

عاش أمل الشاعر خلال أكثر من عقدين متمسكًا بالرؤية المغامرة الملتزمة في آن حيث وظف شعره لخدمة قضايا شعبه وأزماته، في الوقت الذي يغامر فيه شعريًّا بتجريب أشكال مختلفة من التقنيات الجمالية حتى اكتملت في ديوانه الرابع "العهد الآتي" وإن اتخذت بعد ذلك.. شكل القصيدة الطويلة جدًّا "لا تصالح" أو القصيرة في آخر دواوينه "أوراق الغرفة (٨)".

ترك أمل دنقل رؤيته في ستة دواوين شعرية هي:

البكاء بين يدي زرقاء اليمامة	١٩٦٩ م
تعليق على ما حدث	١٩٧١ م
مقتل القمر	١٩٧٤ م
العهد الآتي	١٩٧٥م
أقوال جديدة عن حرب البسوس	١٩٨١ م
أوراق الغرفة (٨).	١٩٨٣ م

ومن بعض التواريخ التي حرص أمل – على غير عادته – أن يثبتها، نجد البداية التي ارتضاها لبدايته الشعرية ١٩٦٢ م وعلى لسان سبارتاكوس في قصيدة (كلمات سبارتاكوس الأخيرة). ونجد أمل الشاعر يحاول أن يلمح قانون الأشياء، يريد أن يكشف نظام الكون، حركة الإنسان، حركة الذات.. إلخ ولذلك وضع يده من هذه البداية حتى آخر قصائده على مبدأ التناقض الذي لاحظه أمل دنقل في نظام الكون والإنسان والتاريخ والذات. ومبدأ التناقض هذا سيفسر لنا (أقانيم شعره فيما بعد).

فمن (كلمات سبارتاكوس) يبثق التناقض بين الشيء وضده في وعي حاد بطبيعة العلاقة بين المتضادين، والخلل الذي يصيب الكون والإنسان من جرائه. وهذا الوعي يفسر السخرية التي يلهج بها أمل، والمرارة التي نحسها في رصده لجزئيات واقعه النفسي والاجتماعي، ونستشرف (الأمل) الذي ينبع داخله أحيانًا عندما تلتقي الأطراف المتضادة لتجنب الحياة من جديد؛ لذلك نجده في (تعليق على ما حدث) يضع المتناقضين في لحظة اختيار. ويبدو ذلك واضحًا في حوار الشاعر مع طرف آخر دائمًا، مهما كان الموضوع المعالج جماليًّا.

لذلك اتسمت بنية كثير من قصائد دواوينه الثلاثة الأولى باستخدام الحوار، والحكاية ورصد جزئيات مباشرة من الواقع الاجتماعي. كما في قصائد: "الحداد يليق بقطر الندى" و"بطاقة كانت هنا" و"رباب" و"الهجرة إلى الداخل".. على سبيل المثال.

أما في ديوانه الرابع وديوانه الخامس، فقد دفعه وعيه الحاد بالتناقض إلى التراث كقناع أساسي يطوعه لمتطلبات الشاعر: ولكيفية رؤيته في الكون والإنسان، ممسكًا بطرف خيط يربط بين الأصالة التاريخية والشعرية. وبين المعاصرة الاجتماعية والفكرية والجمالية "وتلك ناحية برع فيها أمل دنقل براعة كبيرة في كل توظيفاته التراثية بحيث يقيم تكافؤا بارعًا بين الدلالة التراثية والدلالة المعاصرة للمعطيات التراثية التي يوظفها.." [١].

أما ديوانه السادس أوراق الغرفة (٨) فينتمي إلى المرحلة الأولى من شعر أمل أو ينتمي جزء كبير منه إلى قصائده البسيطة الأولى فيما عدا القصائد الطويلة خاصة "الخيول"، "الطيور"، التي نجد فيها نقلة تشكيلية تقوم بنفس الوظيفة؛ تصوير التناقض، لكن هذه المرة تقوم البنية النصية كلها بالتصوير الشعري للتناقض؛ وبهذا نلاحظ – كما لاحظ صلاح فضل ... لا أن مستوى القصيدة ذاتها، هو: إقامة جديلة مضفورة بانتظام تستثمر ما في المحورين الاستبدالي والسياقي من عناصر متكافئة، وتوظيفهما في خلق صراع بين البنية الدرامية والبنية الغنائية، وهو الذي يحكم عملية إنتاج الدلالة في شعره [٢]؛ بل في أن تركيز أمل دنقل بحدة على خلق الصراع بين التناقضات لكشفه وزيادة الوعي به قد أصاب الشاعر بالمأساوية في (الرؤية الجمالية للذات والمجتمع). نتج عنها السخرية المرة عند الرصد أو التعليق؛ فعندما يخاطب أصدقاءه الذين يعبرون في نهاية الطريق يأمرهم أن يُعَلِّموا طفله الانحناء ليبقى حيًّا وينجو من القتل. ويقر في موضوع آخر بأن من طأطئوا حين إطلاق الرصاص هم الذين يرفعون رؤوسهم بعد الحرب، وبأن الجبناء سوف يضاجعون أرامل الشهداء.

وفي هذا السياق ماذا وكيف يكون الخلاص:

والكلمات أقداح مكسرة الحواف

إذا لثمناها تجرحت الرؤى والصمت قضبان محماة علـــى "وهــج البكـــاء" (ص ٩١)

الخلاص عنده. بطر الخوف، وبالحرف السيف الذي يخط كلمتين اثنتين؛ الحب – والحرية:

(وتضاءلت كحرف مات بأرض الخوف)

(حاء.. باء)

(حاء.. راء.. ياء.. هاء)

الحرف السيف (العهد – ص ٣٩)

لأنـــه:

"إن تكن كلمات الحسين"

وسيوف الحسين

وجلال الحسين

سقطت دون أن تنقذ الحق من ذهب الأمراء

أفتقدر أن تنقذ الحق ثرثرة الشعراء؟!.

(العهد ص ٨٨)

كما أن فيروز لم تستطع في أغنياتها الجميلة إلا استعادة المراثـــي القديمـــة، لا ال.. الجنوب:

(وفيروز في أغنيات الرعاة البسيطة)

تستعيد المراثي لمن سقطوا في الحروب

تستعيد الجنوب (العيد ص ٣٨).

بنية الفكر:

ينطلق أمل دنقل – على المستوى النظري – من الأقانيم الثلاثة التي انطلـــق منهـــا – سالفًا – الفلسفة والفكر والأخلاق في اليونان القديمة وهي أقانيم: الحق، الخير، والجمـــال [٣]. بعبارة أخرى ينطلق أمل من وظيفة الشعر الأخلاقية لأنها في نظره جوهر الخلود. ولأن أمل يسعى إلى هذا الخلود، فهو يحاول أن يرتبط بالجوانب الإيجابية في العالم الفكري، عكس مـــا يفعل في شعره، أي أنه يركز على سلبيات العالم والإنسان في الشعر، وعلى المستوى النظري يسعى إلى أن يكون محققًا الإيجابية التي تعني – في هذه اللحظة – هدف شعره ووظيفته.

ويدرك أمل من اللحظة الأولى أن "مفهوم الشعر نفسه متغير، وليس ثابتًا، لأن الأقانيم الثلاثة أو عناصر الخلود التي يقوم عليها الشعر متغيرة من عصر إلـــى عـــصر.." وجـــوهر

التغير عنده هو حركة المجتمع دائمة التغير، وهو مدى ما وصل إليه من أدوات وتقنيات حضارية تساعد في فهم الحقيقة والوصول إلى فهم الواقع. معنى ذلك أن "المعاصرة" غير منفصلة في فهم أمل عن "الأصالة" لأن غرضهما عنده الوصول إلى الحقيقة. ولأن (الشاعر) كلما اقترب من العلاقات والنسب الحقيقية، ومن النسب الجديدة التي نشأت في عصره نتيجة للاكتشافات العلمية ونتيجة للتجربة الشعورية ونتيجة للرؤية الفلسفية الجديدة للكون، استطعنا أن نصف الشاعر بأنه معاصر. وهنا نلاحظ أن الأصالة والمعاصرة وجهان لعملة واحدة هي إدراك – الشاعر للكون والإنسان على المستوى الفكري والجمالي أيضًا.

يبدو الماضي خلفية للحاضر، ويصبح التاريخ والتراث جوهرين للمعاصرة. لأن الإنسان والشاعر من جهة أولى "يدرك أن هذه النسب جديدة فعلاً، فلا بد أن يدرك أيضًا النسب القديمة.. عليه أن يحيط برؤية الإنسان القديم للكون، ومن ثم يكون على معرفة التطور الحادث في الواقع ويبلغ التغيير أو يعمل على تحقيقه.

وصدور (أمل) عن هذه الأقانيم وراء اختياره الواعي للموضوعات المعالجة في شعره. كما أنها فرضت عليه رؤية خاصة بالحق والخير والجمال، وكل أقنوم مرتبط بالآخر، فأقنوم (الحق) دفعه إلى معالجة الحقيقة للبحث عن العدل، من معه؟! ما معوقاته؟ يقول:

لما قلت: فليكن العدل في الأرض ولكنه لم يكن

أصبح العدل ملكًا لمن جلسوا فوق عرش الجماجم

بالطيلسان – الكفن

ورأى الرب ذلك غير حسن"

(العهد ص ١٤)

والخير هو هدف الحق ويحدث بانتفاء الشر والظلم، أي كما قلنا بنفي سلبيات التناقض وإحلال إيجابيات التناقض مكانها لتبدأ دورة الحياة من جديد، ويتحقق الخير باتزان الأرض – وهو الحق في الوقت نفسه:

"قلت: العقل في الأرض نصغي إلى صوته المتزن

قلت: فليكن العقل في الأرض، لكنه لم يكن

.. ..

ورأى الرب ذلك غير حسن.

(العهد ص ١٧)

ويبدو الأقنوم الأخير (الجمال) مرتبطاً بما يحققه العدل (الحق) والخير (العقـل) فـي الأرض، إذ تبدو الأرض حسناء بفعلهما يقول:

هذه الأرض حسناء زينتها الفقراء لهم تتطيب

يعطونها الحب، تعطيهم النسل والكبرياء"

(العهد ص ١٨)

وإذا كانت الأمثلة الثلاثة السابقة ترصد الأقانيم في تعادلاتها الشعرية (الحق – العدل) (الخير – العقل) (الجمال – الحب – والكبرياء) فإنها تعي لضدها (الظلم، الشر، القـبح) لأن الرب وجدها غير حسنة.

ويجب أن نشير هنا إلى أن الشاعر يعي هدفه الأخلاقي والمعرفـي حتـى يـستأصل (الشر) بعيدًا عن المعالجة الميتافيزيقية المجردة؛ لأنها معالجات اجتماعية أساسًـا، والـشاعر "يقرن بين سعي الأديب وراء مُثُلٍ رفيعة بعيدة المنال، ويسعى الأديب إلى أن يصل بالقـارئ إلى حال من السمو بالنفس، وبقدر ما يرتبط الجمال بالحق أو الحقيقة يصبح البعد الأخلاقـي للجمال وجهًا آخر للبعد المعرفي. ولا ينفصل الحق بدوره عن الخير. إنهما وجها عملة واحدة هي الصدق" (٤).

إن أمل دنقل منحاز وملتزم بجوهر هذا كله – الصدق – المرتبط بضميره. وضـميره هنا "النيل" السائل في عين المحبوبة الوطن:

(النيل ضميري

وفي عينيك انسياب النهر (العهد)

ويأخذ (الصدق) أحياناً اتجاهًا مباشرًا يتجه فيه إلى الصدق الحرفي، خاصة إذا عـالج قضايا من شأنها استخدام (العقل) للإقناع – والصدق – الحرفي عند هذا الحد يتـوازى مـع أقنوم الحق (الحقيقة) السابق؛ ففي قصيدته "لا تصالح".

يصلح البدء برهاناً على هذه الفرضية النقدية، يقول أمل:

"لا تصالح

ولو منحوك الذهب

أترى حين أفقأ عينيك:

ثم أثبت جوهرتين مكانهما

هل ترى؟!

هي أشياء لا تشترى"

لكن مع ملاحظة قدرة أمل على تحويل عباراته إلى "حكم" يفلسف بها رؤيته، راغبًا في تحويلها إلى عنصر من عناصر التفكير لدى المتلقي، الذي – هو – هدف شعر أمل في المقام الأول.

الرمز:

تتمحور التجربة مع بنية الفكر، في صناعة محتوى الرمز الشعري داخل شعر أمل كله. وتصبح الرموز الشعرية اختزالاً وتكثيفًا لهما معًا. وتتحرك رموز أمل الشعرية في تقابلات تبدأ بتضاد جوهري بين ما كان وبين ما سيكون، يقول أمل:

"القطارات ترحل فوق قضيبين: ما كان ما سيكون والسماء رماد به صنع الموت قهوة ثم ذراه كي تتنشقه الكائنات.

فينسل بين الشرايين والأفئدة"

(العهد ص ٥٥)

وما كان "وما هو كائن". بالطبع، يمثلان "الجدار" الذي يمنع الوصول إلى "ما سيكون". وإذا تتبعنا الجدار شعريًّا وجدنا حقله الدلالي يتوازي مع كل المعوقات التي تمنع المستقبل الحر من المجيء سريعًا. وأول هذه المعوقات بالطبع الظلام الذي يسببه، يقول في "حكاية المدينة الفضية":

"آه ما أقسى الجدار
عندما ينهض في وجه الشروق
ربما ننفق كل العمر كي ننقب ثغرة
ليمر النور للأجيال مرة
ربما لو لم يكن هذا الجدار
ما عرفنا قيمة الضوء "الطليق"

(تعليق ص ٧٦)

والجدار لذلك هو "المخبأ"، و"السجن" وهو الكاتم للأسرار:

"هل كانت يدي في يدك اليسرى
وفي الثانية اصطكت يدي في كلمة "السجن"
على وجه الجدار
يأيها الجدار لا تبح بما ترى

ولا تقل عن الذين يولدون

(العهد ص ٧٥)

وحينما هجم الحرس للقبض على الأب الخارجي المارق كان الجدار مـــلاذ الأســـرة كلها:

"واختبأنا وراء الجدار"

(العهد ص ٨٣)

وإذا كان الجدار يقف في وجه الشروق "الغد" فإنه لا ييأس بل ينتظر:

- "ما أقسى انتظاري..
- ربما للرمل طعم الملح أحيانًا وطعم الانتظار!!"

(العهد ص ٧١)

- و
- نحن هاهنا نعض في لجام الانتظار

(البكاء ص ٣٩)

- لكننا من كل ضريح،
- ننتظر الريح

(البكاء ص ٣٦)

فمن الانتظار، يأتي الأمل في هذا الغد المكنون، ويأخذ الغد رمز الطفل الصارخ.

"وأنا منتظر جنب فراشك

جالس أرقب في حمى ارتعاشك

صرخة الطفل الذي يفتح عينيه.

على مرأى الجنود". (تعليق ٢٢)

وأخيرًا، ولأن وقفة الشاعر عزلاء بين (السيف)، وبين (الجدار) لا يملك إلا أن:

"يتغنى لليلة ميلاد مصر الجديدة (العهد ص ٢٨)

شعاره:

"وشعاري الصباح" (العهد ٢٤)

لذلك لا وقت للبكاء، بل سيظل منتظرًا – حتى – يفور "الكوب". والآن يختم الــشاعر أمله واصفًا هدفه الذي اختفى وراء كل شعره وتجلى فيه في آن:

"وها أنا الآن

أرى في غدك المكنون:

صيفًا كثيف الوهج

مدنًا ترتج

وسفنًا لم تنج

ونجمة تسقط فوق حائط المبكى

إلى التراب

وراية (العقاب)

ساطعة في الأَوْج"

(العهد ١٠٥/ ١٠٦)

الهــوامـــــش

١- علي عشري زايد، توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر فصول، العدد الأول.

٢- صلاح فضل، إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل فصول، العدد الأول.

٣- اعتمدنا – هنا – مقولات أمل دنقل في حوار حول قضايا الــشعر المعاصــر فصول، ندوة العدد الرابع.

٤- جابر عصفور، المرايا المتجاورة، ص ٢٧١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط أولى ١٩٨٣ م.

التناص بين أقوال قديمة وأقوال جديدة
عن حرب البسوس

(١)

تقوم السيرة الشعبية – كغيرها من مصادر التراث العربي – بوظائف في عصرها، عصر إنشادها (وعصر كتابتها) وفي العصور اللاحقة لهذا العصر في استجابة شعبية (أدبية وسياسية) لحاجات أهل عصرها.. ففيها يصور (الخيال) آلام وآمال أهل عصر محدد يقعون تحت ضغوط مشتركة.

ويحاولون التخلص من هذه الضغوط بعمل جماعي، يحتاج إلى تكوين حوافز جماعية توحد مشاعرهم وهمهم، ومن ثم تكون الملحمة إحدى وسائل شحذ الهمم وإذكاء مشاعر العداء ضد العدو خاصة، والجماعة التي تعيش في وطن مشترك تربط قضاياها بتصور عام للحياة، بل بفلسفة شعبية تفسر هذه القضايا. ولهذا يُخلق نوع من التوحيد الروحي تجاه قضايا الواقع والإنسان والكون و"هذا الانشغال الروحي هو الدافع وراء تلك الأنواع الأدبية الشعبية كلها، وإن تعددت أشكالها" [١] خاصة فن الملحمة الذي يصور بطولة وبطلاً نموذجيًّا.

والشعر العربي الذي عاش فترة تأليف الملاحم يمكن أن نتصوره "مقيمًا في منطقة الحدود العربية ذات يوم، أو ذلك الذي كان يكافح في ظروف تاريخية أخرى مماثلة، وهو يجتمع مع بعضه البعض كلما واتته الفرص ليستمع إلى حكايات البطولة التي تجسد له نماذج أبطاله بقيمهم الإنسانية الرائعة، وتجسد له في الوقت نفسه نموذج الشر الذي يفسد عليه حياته، ألا يجد في ذلك زادًا يستحيل في جسمه إلى دماء تغلي من أجل تحقيق الخير؟!" [٢]. والخير هنا لا شك في هزيمة الشر وانتصار الخير والحق والجمال.

ويقوم الراوي الشعبي بهذا العمل الفني والاجتماعي في الوقت نفسه، كما يفعل الشاعر المعاصر، حين يستمد من تراثه هذه النماذج ويقوم بتوظيفها، ليحيي تراثه من ناحية، وليعمق نصه من ناحية ثانية، ويحاول أن يكون امتدادًا للراوي الشعبي الذي يجمع الناس على إبداعه وتصوراته، فهو صائغ للنماذج واللغة، وخالق العلاقة بين النص والواقع والناس.

ولهذا يختار المؤلفون المجهولون المتعاقبون شخصيات تمثل لديهم – ولدى شعوبهم – رموزًا للخير أو الشر، أو دلالات على العدوان والظلم، أو السلام أو الصداقة والحب والحرية. ولذلك يضع المؤلفون المجهولون هذه الشخصيات في ظروف يختارونها لاختبارهم، ولإجراء حودث ومواقف بعينها، تستوجب الخروج بنتائج محددة يبنى عليها ما يأتي بعد ذلك

من حوادث ومواقف، وهكذا تتشكل بنية النص بالتراكم واستخراج المدلولات وتأكيد الرموز والأهداف. ويعني هذا أن النص السيري يتكون من طبقات اجتماعية وفنية وحضارية شأنها شأن الفلكلور، ومن ثم يتكون النص من "عناصر ثقافية حية ومؤثرة وفعالة تساير الشعب في تطوره، مسايرتها لحياة الأفراد في سلوكهم وعلاقاتهم. وهذه العناصر الثقافية تتسم بالمرونة فتسقط الحلقات الميتة أو التي ماتت وظائفها، وتعدل الحلقات القابلة للتعديل، بحيث تساير مراحل التطور، وتضيف – وهي دائمًا تضيف – حلقات جديدة تحس الجماعة بالحاجة إليها، وهي لا تضيفها إلى تراثها الشعبي إلا بعد صمودها لاختبارات طويلة ومنوعة" [٣].

ويطمح الشاعر المعاصر إلى أن يصمد نصه لمثل هذه الاختبارات حتى يتحول بمرور الوقت إلى نص ذي صلة بشعبه وبعصره وبنفسه قبل أي أمر؛ ولهذا لا ينفي النصُ الجديد النصَ القديم، بل يجدده، لأنه يحاوره من منطلق "التناص" ويضع النص القديم في حالة "النص الغائب" الحاضر في آن.

وليس غريبًا إذن، أن ينمو النص السيري في كل عصر، عندما تتغير ظروف العصر، أو آمال وآلام الشعوب، وليس غريبًا أيضًا أن يتداخل المنطق العقلي المتسم مع حقيقة التاريخ والإنسان، مع المنطق السحري غير المنطقي، في سياق واحد بلا تناقض، وبالتالي تدخل القوى المساعدة (الجن، العفريت) كما تدخل المصادفات لحل مشكلات الشخصية النقيضة في سوء العاقبة، لتخرج الحوادث – في النهاية – في شكل عادل، يأخذ فيه كل ذي حق حقه.

فالمبالغات، والخوارق، والمواصفات، والتحولات الفجائية تكمن فيها لذة التشويق وتفريج الكروب، والإيمان بعالم غير مرئي مؤثر فينا، وأقدر منا على تحقيق العدالة.

ويحدث الأمر نفسه مع الشاعر المعاصر، في عصر العلم؛ إذ يعمد المبدع (الحديث والمعاصر) إلى التراث فيأخذ منه ما يناسب رؤيته للإنسان والعصر. وهنا تأتي الاستفادة من التراث لربط الحديث والمعاصر بالماضي، بل بالماضي السحيق؛ لبيان التواصل بين جوهر الإنسان وجوهر الفن.

إذ تأتي ظروف متشابهة تفرض على المبدع الربط بين القديم والمعاصر، ليظهر التواصل، وليبرهن على انحيازه إلى موقف محدد من مشكلات عصره أو حياته، فيظهر القديم ضرورة لحل مشكلة من مشكلات الآن بالطريقة نفسها.

ويأتي هنا منظور المبدع للتراث، ليختار مواضع خاصة من هذا الركام الهائل من تراثنا في تنوعه الزماني والمكاني؛ ليضعها في سياق خاص يعطيها قيمًا جديدة ودلالات جديدة، وينطبق هذا الأمر على التراث بعامة، والتراث الشعبي بخاصة، لأنه دائم التجدد.

ويتم توظيف التراث بكيفيات متعددة، تبدأ بتوظيف المفردة وتمر بتوظيف الحادثة، والشخصية، والمقولة، وتنتهي بتوظيف الهيكل العام كله. بل قد يتوازى أكثر من عنصر من هذه العناصر السابقة في لحظة إبداعية واحدة أو في عمل أدبي واحد. أي أن المبدع قد يوظف العناصر التراثية – السيرية بالتقاطع، أو بالتوازي، أو بالتصغير مع العناصر الجديدة التي ثقفها من حياته الجديدة.

فإذا ما خصصنا الحديث عن "سيرة الزير سالم" وجدنا بنيتها، ووضوح أهدافها. ولأن موضوعها جوهري في حياتنا العربية، فهي تقوم حول مسألة "الحرب والسلام"، الحرب بكل سياقاتها الاجتماعية والسياسية والنفسية، والسلام العادل الذي يرد الحقوق إلى أصحابها، محقق أقانيم الحق والخير والجمال.

تظهر هذه السيرة عندما يثار موضوع الحرب والسلام سواء في صورة الدفاع عن الأهل، أو القبيلة، أو المحارم الخاصة، أو الوطن كله في صورة الثأر ورد الاعتبار؛ ليعود الحق، أو تهدأ ثائرة الحاقد الموتور. ولذلك يبدو السلام لحظة فريدة كالحرب تمامًا؛ لأنها مشروطة بتحقيق العدالة والمشروعية.

وبناءً على ذلك يستدعي (المبدع) العناصر والسمات التي تحقق له "الوصول إلى الهدف المنشود يمزجه ببقية العناصر والأدوات الجمالية والمعرفية المستخدمة في التشكيل النصي".

ولا يقف الأمر عند مجرد توظيف الشعر في السيرة الشعبية، بل يتجاوز الأمر إلى توظيف هذه السيرة الشعبية في بعض جزئياتها أو في مجملها وهيكلها؛ لتشكيل النص الشعري الحديث. ويتجاوز الأمر إلى توظيف الطاقة الدرامية لشعر السيرة وما يكتنفه من سياقات سياسية واجتماعية وفنية. كما فعل أمل دنقل في ديوانه "أقوال جديدة عن حرب السويس".

وكما يتحقق ذلك عند (الشاعر) يتحقق عند الدرامي؛ إذ يستدعي هذه السيرة، ويختار منها ما يشكل مسرحيته ورؤيته. ويظهر التوظيف جليًّا عند إعادة إنتاج السيرة الشعبية في أشكال أدبية وفنية متعددة.

وملحمة الزير سالم "تشتمل على طبقات أسطورية، وتاريخية، شبيهة بالطبقات الجيولوجية، فكلما تعاقبت العصور عدلها المؤلفون أو المترجمون أو المقتبسون بما يوافق حضارتهم، وأضافوا إليها سمات تتمشى مع عصرهم.." [٤] ولكنهم يركزون على ملامح البطولة.

ويضيف أمل دنقل رؤيته المعاصرة للنص القديم، حين يرى مواضع بعينها ويغمض عينيه عن مواضع أخرى. فهو يتقمص شخصية (كليب/ الراوي) ويتحدث بلسانه إلى أخيه

(الزير سالم/ والمتلقي المعاصر) عن (ثأر) استمر أربعين عامًا، في جولات بين النصر والهزيمة والسلام. ولكنه يتوقف عند عودة (كليب) على لسان (اليمامة) متمنيًا أن تعود الشمس مشرقة فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب، كما يتوقف راوي السيرة عند حلول السلام وإخماد نار الحرب.

وأمل دنقل مغرم في شعره بصور السيف والجدار المُخْتَرَق الذي يشرق منه النور، ومغرم بصيغ الانتظار في شعره، في صورة (الطفل/ الأمل/ المستقبل). حتى إننا نستطيع أن نرصد رؤيته الشعرية في توازيات كانت مقدمة مهمة لإعادة إنتاج بعض عناصر من سيرة (الزير سالم)، فنجده يدعو إلى نفي الزيف بالحق؛ لتحقيق العدل عن طريق الصدق. ونجده يدعو إلى نفس القبح بالجمال عن طريق الحب. ونجده يدعو إلى نفي الشر بالخير عن طريق العقل. ولهذا يكون ديوانه عن حرب البسوس استكمالاً لرؤيته السابقة (٥).

* * * *

(٢)

ينتخب (أمل دنقل) ثلاثة مواقف من سيرة (الزير سالم) ويجعلها تكئات لعمل "أقوال جديدة عن حرب البسوس". ويقسم الديوان وفق هذه المنتخبات التي تمثل المواقف الجوهرية لهذه السيرة وهي:

- مطالبة كليب لأخيه الزير سالم بعدم المصالحة مهما كان السبب.
- اليمامة لا تقبل الصلح حتى ترى أباها حيًّا فوق حصانه.
- اليمامة تتعرف على أخيها (هجرس/ الجرو) وتعتبره بعثًا لروح أبيها.

فيحل السلام العادل.

وقد حولها أمل دنقل إلى ثلاثة قصائد متوالية هي المُشَكِّلة لديوانه "أقوال جديدة عن حرب البسوس" (٦) وهي:

- لا تصالح (الديوان من ص ٧ إلى ص ١٧).
- أقوال اليمامة (الديوان ص ٢١ إلى ص ٢٤).
- مراثي اليمامة (الديوان ص ٢٥ إلى ص ٣١).

وهي قصائد تختار عناوين تصلح أن تكون عناوين لمواقف السيرة الثلاثة السابقة. وستغني (أمل) عن التفاصيل التي لا تحصى والشعرِ الكثير والمتنوع، ويجعل من منتخبه هيكلاً أو حبكة لديوانه، يصوغ من خلاله موقفه من حرب البسوس من ناحية، ومن الحرب

المعاصرة من ناحية ثانية. ونراه يقف مع الحق والواجب أو العدل المقدس الذي يستهين بالحياة من أجل أن يحيا "المثال"، "المقدس"، ولهذا يتوازى المثال المقدس – عنده – مع "الدم" و"الثأر" و"عودة الروح" التي غابت غدرًا.

يختار (أمل) من التفاصيل المتاحة في السيرة ما يقيم بنية ديوان ويحقق فكرته في (العدالة). ولهذا يُسقِط من خلال التفاصيل إفضاءات شعرية خاصة، كانت بمثابة تعميق المشاعر والمواقف؛ إذ يأخذ الجملة أو المفردة وينسل من خلالها ليبني مقطعًا، أو أكثر من القصيدة، تاركًا لنَفَسِه الشعري حرية الحركة من داخل الهيكل (القصصي/ الدرامي) الذي استعاره من هذه السيرة وحوله قناعًا يقف خلفه وينطق باسمه.

فلا ينفصل ديوان "أقوال جديدة عن حرب البسوس" عن بقية دواوين أمل دنقل السابقة له، في استدعاء التراث العربي، وغير العربي، وتوظيفه داخل بنية القصيدة المفردة، أو داخل بنية الديوان كله. فمنذ ديوانه الأول "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" (١٩٦٩) حتى ديوانه الأخير "أوراق الغرفة (٨) (١٩٨٣)، مرورًا بـ"تعليق على ما حدث" (١٩٧١) و"مقتل القمر" (١٩٧٤) و"العهد الآتي" (١٩٧٥) و"أقوال جديدة عن حرب البسوس" (١٩٨١) وهو يستدعي التراث ويستلهمه ويفكر به ويحاوره، بل يتحداه أحيانًا.

وقد بني كثيرًا من قصائده الكاملة على ثيمة تراثية، أو شخصية، أو حادثة كما في "البكاء بين يدي زرقاء اليمامة" و"العصر الآتي" و"أقوال جديدة عن حرب البسوس" حيث تقوم القصيدة (عنوان الديوان) على مشهد تراثي كامل متزاوج مع بنية النص، وينسحب بعد ذلك على الديوان كله.

ويعد ديواناه "العهد الآتي" و"أقوال جديدة عن حرب البسوس" محاولتين موفقتين لعلاقتي التقاطع والتوازي مع التراث، التراث الديني في "العهد الآتي"، والتراث الشعبي في "أقوال جديدة عن حرب البسوس".

وينقلنا (أمل دنقل) من عنوانه "أقوال جديدة" إلى ثنائية "أقوال قديمة". ويعني ذلك أنه يفسر استدعاءه وتوظيفه وإعادة إنتاجه للتراث. فهناك أقوال قديمة قالتها السيرة الشعبية، وهنا أقوال جديدة يقولها الشاعر، في الموضوع نفسه، وبالتالي فصياغة القول الجديد، تستدعي إعادة صياغة القضية في مجملها، والتركيز على بعض العناصر القادرة على استنطاق التراث بلغة (الآن) و(هنا). فلا بد أن تختلف الصياغة لتصبح جديدة عن هذا الموضوع القديم. فنحن أمام (معارضة شعرية) بين المبدع المجهول وتأثيره. ويتقمص (أمل دنقل) شخصية "كليب" ويتخذها "قناعًا" يقول على لسانها ثم يتقمص شخصية "اليمامة" ويتخذها قناعًا ثانيًا ليكمل حبكة السيرة. فوصايا كليب لا تشغل إلا مقاطع صغيرة من السيرة تتوازى مع قصيدته الأولى في

هذا الديوان وهي قصيدة "لا تصالح" التي انتهى من كتابتها في (نوفمبر ١٩٧٦) والتي تستقطب حديث "الحرب" والحث عليها بإلهاب حقد أصحاب الثأر على المعتدين.

أما "أقوال اليمامة" و"مراثي اليمامة" فهما القصيدتان اللتان تستوعبان لحظة الصدام بين قوى الحرب وقوى السلام. ولهذا كان الشاعر موفقًا حين أكمل "لا تصالح" بهاتين القصيدتين حتى تكتمل حبكة سيرة الزير سالم من البداية للنهاية.

وتمثل قصيدة "لا تصالح" شكل الوصية، لهذا فهي تخاطب الغائب الحاضر (الآخر) و(الابن والابنة)، فهي – رغم توجهها إلى الزير سالم – تستوعب امتداد الوصية إلى "اليمامة" التي شاهدت مقتل أبيها، وإلى "هجرس" الذي كان جنيناً في بطن أمه في هذه اللحظة. ولهذا اتسمت لغة "الوصايا العشر" بالجمل القطعية من ناحية، وبالتكرار والإلحاح من الناحية الثانية. وتقف القطعية والتكرار كلاهما ليصورا لحظة موت كليب على باب قصره. ولهذا يلعب "الدم" دورًا أساسيًّا في هذه الوصايا، كما سيلعب دورًا أساسيًّا في القصيدة؛ فالدم مسفوح على درج القصر، ودم كليب أمانة في عنق أخيه، ودم كليب مطلوب من جساس، وصلة الدم بين أبناء العم هي الرابط والمفصل في هذا السياق بين عناصر النص الشعري والسيرة.

بدأ (أمل) من لحظة القتل (الأزمة)، وقدم قصيدته الأولى بسبعة أسطر من السيرة تبين سياق القتل (الديوان ص ٧، السيرة ص ٥٨) ثم أهمل مجموعة من الأبيات الواقعة في بداية القصيدة الأولى من وصايا "لا تصالح" العشر (ص ٥٨) ثم أخذ العشر وصايا الواردة (ص ٥٩) وهي الوصايا التي تبدأ بالنهي المتكرر عشر مرات (لا تصالح) واعتبرها دلالة مركزية يبدأ منها ويعود إليها. ثم ترك مجموعة الأبيات التسعة الأولى من الوصية/ القصيدة الثانية (السيرة ص ٦٠) وأخذ مجموعة الأبيات التي تبدأ بقول كليب:

هديت لك هدية يا مهلهل عشر أبيات تفهمها الذكاء

(السيرة ص ٦٠)

وهي الأبيات التي يرقمها كليب من (أول بيت) حتى (عاشر بيت) وفيها يعيد نهيه عن الصلح، ويضيف إليها الوصية باليتامى، وحفظ العهد، والتحريض ضد الغدر، وعلى أخذ الثأر. ثم يجعل الختام عن عدم الصلح مشتركًا بين نصيه، وهو ما يمثل "الدلالة المركزية" عند أمل دنقل في هذا الديوان.

ويبني أمل هيكل قصيدته من العشرين بيتًا السابقة، ويتخذ من مقولاتها تكئات للحديث، ورؤوس لموضوعات يفضي عن طريقها إلى ما يريد أن يقول. ولنبدأ المقارنة والتحليل، برؤية التناص الحادث بين النصين.

تبدأ القصيدة، ويبدأ المقطع الأول، كغيره من المقاطع "بالدالة المركزية"، "لا تصالح" التي تمثل (المولد الدلالي) لكل مقاطع القصيدة، حتى إنها تأتي داخل بعض المقاطع بإلحاح شديد، يؤكد على مركزيتها، كما يؤكد على أنها "بؤرة الحدث" في السيرة، فمنها كانت الشروط العشرة والوصايا العشر "لكليب" إلى أخيه "سالم الزير" وكانت بؤرة طلب "اليمامة" صاحبة الثأر، وشاهدة الجريمة المتمثل في "أريد أبي حيًّا" وهي الدلالة المركزية الثانية التي سيتكئ (أمل) عليها في قصيدتيه التاليتين "أقوال اليمامة"، "مراثي اليمامة".

فمن هاتين المقولتين تتشكل درامية ومأساوية السيرة، لا تصالح، (وإرادة كليب حيًّا) وكلاهما عمل مستحيل. فلا بد أن يتعب الفريقان من القتال وينزعان للصلح ولو على سبيل الهدنة وأخذ الأنفاس، ولا يمكن بعث كليب حيًّا من جديد بعد أن فاضت روحه. وهنا تتمثل المقولتان مستحيلين في السيرة وتمثلان مركزين دلاليين ومولدين وتكئتين عند أمل دنقل.

ويمثل أمل بؤرة أخرى إلى جانب البؤرة الدلالية والنصية التي يستدعيها من نصوص السيرة، وبالتالي تساعدنا البؤرة المدموجة على المقارنة بين القديم والجديد، وتفسر لنا الدالة في سياقها القديم والجديد.

ويبدأ أمل مباشرة بالنهي القاطع، لا تصالح، التي تتكرر عشر مرات في نص الشروط العشر (السيرة ص ٥٩) والوارد مرة واحدة نص الهدية. (السيرة ص ٦٠). ويربط كليب بين (الشرط) و(الأخوة) و(عدم التصالح) في عشرة أشطر (ص ٥٩) وقد حول أمل الإلحاح على "الأخوة" إلى مشاهد مؤثرة، على لسان كليب، وهو يذكر أخاه سالمًا بذكريات الصبا والطفولة، وذلك ليخرج في النهاية إلى تحميله وطأة الحرب والثأر كليهما:

إذ يعدد كليب في نص (الشروط المغريات) التي لا بد أن يرفضها الزير بقوله:

ولو أعطوك زينات النهود

ولو أعطوك مالا مع عقود

ولو أعطوك نقوًا مع عهود

(السيرة ص ٥٩)

أي يجمع مجموع المغريات في (النساء الجميلات، والمال والجواهر والنوق، والعهود) وهي التي جمعها أمل في بؤرة واحدة متمثلة في وسيلة الحصول على كل هذه المغريات، أعني (الذهب) في قوله:

- لا تصالح

.. ولو منحوك الذهب

(الديوان ص ٨)

ثم تأتي المقارنة بين ما يشترى (جانب الإغراءات) وما لا يشترى (جانب الأخوة والدم) الذي مثله أمل في المقارنة بين (الجوهرتين) و(العينين). وكما أنهما لا يتساويان، فهناك مجموعة من الأشياء التي لا تتساوى (كالدم # الماء) (قلب الغريب # قلب الأخ)، (عين الغريب # عين الأخ)، (يد قاتلة سيفها كان ضدك # يد سيفها لك).. إلخ، وهي تقف جميعًا لصالح (الأخوة ورابطة الدم) الرابطة التي خشي كليب أن يميل أخوه عنها خاضعًا لأبناء العمومة؛ لهذا يكرر أمل على لسانه في بداية الفقرة الثانية من قصيدته بقوله:

- لا تصالح على الدم.. حتى بدم!

(الديوان ص ٩)

وهي خاتمة الإغراءات والتحذيرات في هذا السياق. ويصل الافتراض إلى حد تحذيره من الخوف، من الموت قبل إكمال الثأر فيطمئنه كليب:

- إنك إن مت:

للبيت رب

وللطفل أب.

(الديوان ص ٨)

وهي المقولة التي وردت على لسان كليب في السيرة في قوله "وما بكائي على مال ولا نوال، وإنما بكائي على اليتامى، ولكن لهم رب لا يغفل ولا ينام.." (السيرة ص ٥٧). وواضح أنه يجمع في هذا السياق بين مقولة أبي طالب "للبيت رب يحميه"، ومقولة كليب "لهم رب لا يغفل ولا ينام". ويوضح جمع المقولتين قدرة السياق على اجتذاب ما يريد من تراثه دون التقيد برافد واحد.

ويعيد أمل في الفقرة الثانية إلى المركز الدلالي "لا تصالح" مرتبطًا بمستحيلات تحسم جانب الخيار لدى "الزير". فقد اعتبر (القاتل غريبًا) لا تتساوى رأسه أو قلبه، أو عينه أو يده عند "القصاص" مع الأخ أو الصديق، وهنا تأتي مجمل الوصايا والشروط التي قالها (كليب) في السيرة، على لسان كليب في قصيدة أمل في قوله:

- واغرس السيف في جبهة الصحراء..

إلى أن يجيب العدم. (الديوان ص ٩)

وهي مطالب كليب التي حددها في السيرة بقوله:

واحفظ ذمامي مع عهود

فإن صالحت لست أخي أكيد

واسفك دمهم في وسط بيد

واحصد جمعهم مثل الحصيد (السيرة ص ٥٩)

ثم أجمله في البيت الثامن من الوصية بقوله:

وثـــامن بيـــت يـــا لـــك لا تخلـــى لا شـــيخ كبيـــر ولا فتـــاة

(السيرة ص ٦٠)

وهي الدلالة التي رفعها أمل إلى مرتبة مجازية في قوله (جبهة الـصحراء ويجيـب العدم)، يدل التعبيرات المباشرة في قول السيرة وبهذا يختزل الموقف كله في صورة شـعرية مفردة.

وتمثل الفقرة الثالثة واصلة لبقية الفقرات التالية، لأنها تتناول الموقف من "اليمامة" من زاوية الأب والعم، فقد تكون نقطة ضعف "الزير" في القتال الذي سيدور، ولهذا تتحـرر إرادة الزير؛ إذ تتحول "اليمامة" من عائق عن الحرب إلى دافع له.

وينطلق أمل في هذه الفقرة من مقولة كليب لجساس "قلبي قد احتـرق" (الـسيرة: ص ٥٧) إذ يأخذ هذه المقولة ويوازي بين قلب الأب وعش اليمامة الذي تجد فيه الحنان والرعاية، مما يجعل تحول القلب إلى محترق فجأة متوازيًا مع الصورة الشعرية التي خـتم بهـا أمـل المقطع الثالث بقوله:

- لا تصالح

فما ذنب تلك اليمامة

لترى العشق محترقًا.. فجأة،

وهي تجلس فوق الرماد؟!

(الديوان ص ١١)

ولهذا، فالمشاهد التي تسبق هذه المقولة الأخيرة مقدمات منطقية لها، تستدعيها – مـن قبل – لتصل إلى تحريض جديد للدخول إلى (حرب/ الثأر). وهنا يصوغ أمل مشهدًا جديـدًا كاملاً فوق عبارة كليب، كما رأينا في المشهد السابق إذ أقامه على جملة واحدة أيضًا.

أما الفقرة الرابعة، فتعود إلى دلالة مركزية هي "الدم" الذي يتوازى مع "السيف" ضـد إغراء الإمارة، والبهجة المستعارة، و"تاج الإمارة" ويعود فيكرر مـسألة الأخـوة، وتـذكيره بالحيلة والغدر من الخلف.

ويضع الفقرة الخامسة ضد هذا التصافح من أجل السلام مع أيد ملطخة بالــدماء، ثــم يطالب في نهايتها، أن يروى بالدم، القلب والتراب المقدس والأسلاف حتى ترد العظام، فــي قوله لأخيه:

- واروِ قلبك بالدم

وارو التراب المقدس

وارو أسلافك الراقدين

إلى أن ترد عليك العظام.

(الديوان ص ١٣)

وهو ما عبر عنه أمل بــ"حتى يرد عليك العدم" من قبل، والتي تتمحور في أقوال كل الشخصيات (صاحبة الثأر) في شرطها عن "كليب الحي فوق الحصان" كما ورد في الــسيرة نفسها صفحات (٧٢، ٧٩، ١١٣، ١١٥، ١٣٢) بل – سوف تتحول هذه المقولة في القصيدتين التاليتين إلى دلالة مركزية، جديدة تساعد دلالة لا تصالح المركزية في القصيدة الأولى، فقــد عبر عنها الزير سالم في قوله:

ذهبــــت الـــصلح أو تــــردوا كليبًـــا	أو نبيـــد الحيـــين نكـــرًا وذهــــلاً
ذهبــــت الـــصلح أو تــــردوا كليبًـــا	أو تعـــم الـــسيوف شـــيبان قـــتلا
ذهبــــت الـــصلح أو تــــردوا كليبًـــا	أو أزهـــق الرجـــال قـــصرا وذلا

(السيرة ص ٧٢)

فأنــــا لا أصـــالح فـــي كليـــب	إلا أن نــــراه علـــى الحـــصانا

(السيرة ص ١١٦)

كما عبرت عنها اليمامة في قولها:

أنــا لا أصــالح حتــى (يعــيش أبويــا)	ونــــراه راكـــب يريـــد لقـــاكم

(السيرة ص ١١٣)

وهو ما صوره (أمل) في قوله: "ترد عليك العظام" أي يحيي الميت بالدم المراق ليراق ليركب حصانه ويقاتل فلا ينتهي الدم إلا بدم.

ويورد أمل دنقل في الفقرات التالية وجوه المصالحة المرفوضة عند التفاوض: فمنهــا الاعتذار عن نفاد الطاقة، ومناشدة القبيلة له، قبول جزء من الحق، ليترك ثأره لجيل قادم.

ولهذا يعيد في الفقرة السابعة نهيه عن الصلح حتى (إن حذرته النجوم والطوالع) على ما لها من سطوة في نفس العرب. ويبرهن على خسة العدو، فيروي لأخيه قصة الغدر – به – مع ابن عمه (جساس) وهي القصة التي نجدها في السيرة صفحات (٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١). مختلطة بين الشعر والنثر.

أما في الفقرة الثامنة فيعيد الأمر نفسه مرتبطًا بعودة الانتظام للكون وعودة القتيل لطفلته الناظرة. ويستعرض أمل على لسان كليب ما قاله في السيرة (لجساس):

"وأبكي أيضًا على غدرك فإنك قتلتني بالغدر والعدوان، ولست من أقراني في الميدان، ولا في ملتقى الفرسان" (السيرة ص ٤٧). ثم صاغه أمل على لسان (كليب) في قوله:

– والذي اغتالني ليس ربًّا..

ليقتلني بمشيئته

ليس أنبل مني ليقتلني بسكينته

ليس أمهر مني ليقتلني باستدارته الماكرة.

(الديوان ص ١٦)

وحينما يأتي الشاعر إلى الختام، يبدأ من المركز الدلالي نفسه (لا تصالح) ضد عوائق الثأر من داخل القبيلة وهي متمثلة في (الشيوخ) و(الرجال التي ملأتها الشروخ) و(تدلت عمائمهم فوق أعينهم) ونست سيوفهم العربية (سنوات الشموخ)، ويؤكد ختامه بقوله لأخيه:

– فليس سوى أن تريد

أنت فارس الزمان الوحيد

وسواك المسوخ!

(الديوان ص ١٧)

وليس غريبًا أن تنتهي القصيدة والفقرة العاشرة في آن، بتكرار الدلالة المركزية مرتين:

– لا تصالح

لا تصالح.

(الديوان ص ١٧)

ولا يقف الأمر بأمل دنقل عند حد اتخاذ التكئات الدلالية والموضوعية كمراكز يولد منها فقراته الشعرية العشرة، وإنما يتجاوز ذلك حين يضفر الواقع العربي القديم بالواقع

العربي المعاصر، حين يتكرر موقف الترجيح بين الحرب والسلام، وإعطاء المبررات لكل منهما، مما يجعل لهذه الصيغة الشعرية مستويين:

أولهما: مباشر بالتناص مع السيرة، وثانيهما بالتساوق مع الأحداث السياسية المعاصرة. الأمر الذي يعطي للقصيدة بعديها الشعري المجازي، والشعري الرمزي؛ إذ تتحول الشخصيات والحوادث إلى رموز شعرية يسقط عليها موقفه الآتي ورؤيته لمستقبل الصراع العربي مع العدو.

كما تقف صياغات الشاعر حادة جارحة، وهي تخاطب المتلقي، وتضعه في ميزان الترجيح بين النقيضين باستمرار، بين أمر ظاهره الرحمة وباطنه العذاب (ترك الثأر) وبين أمر ظاهره العذاب وباطنه العدل (الثأر والسلام).

ويستطرد أمل كثيرًا في هذه القصيدة في دلالة الدم، والأخوة، وعدم التصالح، وهو ما شكل تجليات الدلالة المركزية "لا تصالح" في النصين: (السيرة) و(الديوان).

* * * *

(٣)

وفي القصيدة التالية "أقوال اليمامة" يستكمل أمل دنقل شهادة اليمامة، وفي هذه القصيدة يبدأ بمقولة لليمامة لوفود الصلح: "أنا لا أصالح، ولو لم يبق منا أحد يقدر يكافح.." والموجودة بالسيرة (١١٣). ثم يصوغ موقف اليمامة شعرًا حول رغبتها في أن يعود كليب حيًّا، وهي الإشارات التي حددنا مواضعها عند تحليل القصيدة السابقة.

وتختلف الصياغة هذه المرة؛ إذ لا تعتمد على متكئات من السيرة، بل على متكئات من الموقف وسياقاته داخل النصين (السيري) و(القصيدي). فكلها تدور حول بضع دلالات: (الدم) (الشمس)، (العين)، (القلب)، (التاج)، (النار)، (الجرح)، (الكير)، (الوهج)، وكلها دلالات تهتم بلون أحمر لدرجة أن تحل هذه الكلمات محل بعضها.

فهي تبدأ من صورة (قلبي الذي يشبه الطائر الدموي) ثم تتفرع من هذه الصورة توازيات (الشمس/ عين القتيل)، (الشمس/ التاج)، ثم تأتي صور (النار) من (هي النار وهي اللسان الذي يتكلم بالحق) إلى (معمدانية النار) مرورًا بصور (إن الجروح يطهرها الكي) و(السيف يصقله الكير) و(الخبز ينضجه الوهج)، ثم تأتي صور (الدم) مشتقة من هذه (الأمور الحمراء) لنرى (دمه يترسب) و(فتطلع من كل بقعة دم: فم قرمزي وزهرة شر) حتى نصل إلى صياغة الموقف الخطر في قول اليمامة (أقول لكم لا نهاية للدم). وهي صور شعرية تصور اللون الأحمر الرامز (للدم/ النار/ الشمس/ زهرة الشر). وكلها ألوان تصب في موقف

اليمامة التي تريد أن تدهن الأرض بدماء الأعداء. وهي التي عبرت السيرة عنها بـ"ولبست الأرض من الدما حللا" (السيرة ص ٧٢)، وبـ"ويقول كليب قتيل الجور أين عيناك اليوم تراني وتشاهد حربي.." (السيرة ص ٧٠).

والمقولتان تفصحان عن مادة (الدم) التي تنتشر في هذا الجزء من السيرة بدلالات متعددة، رصد أمل دنقل جوهرها وتجلياتها في هذه التجليات الحمراء.

وتأتي القصيدة الثالثة والأخيرة في الديوان لتكمل هذا الجو الثأري في "مراثي اليمامة" فتأتي صورة (الدم/ النار/ الشمس/ الجرح) كالقصيدة الثانية، ولكن نهايتها ليست كالنهايتين السابقتين؛ فهي تنتهي بعودة دور الحياة من جديد؛ يُبعث كليب في صورة ابنه أخي اليمامة (هجرس/ الجرو). لذلك تنقسم هذه القصيدة قسمين: الأول: يسير مع السياقات والصور الشعرية السابقة، والثاني يستمد (أمل دنقل) من مشهد (تعرف اليمامة على أخيها في السيرة) لتنتهي القصيدة متوازية مع السيرة، كاشفة عن إشراقة العنقاء التي تحيا بعد احتراقها فوق مدائن جديدة.

يبدأ الجزء الأول من تكئة "العطش" التي جاءت في السيرة على لسان كليب وهو يموت بقوله: "اسقني قبل رواحك شربة ماء لأن قلبي قد احترق من الظمأ". (السيرة ص ٥٧) وهي المقولة التي تحولت عند أمل على لسان اليمامة:

– أبي ظامئ يا رجال

أريقوا له الدم كي يرتوي

وصبوا له جرعة في الفؤاد الذي يكتوي.

على دمه المتسرب بين عروق النباتات

بين الرمال

يعود له قطرة

فيعود له الزمن المنطوي.

(الديوان ص ٢٧)

وتنتقل الدلالة إلى مجال آخر هو الخصومة التي تقيمها اليمامة مع الله؛ لأنه القادر على خلع التاج، وسلب الحياة، وبالتالي إرجاعها إلى أبيها. ولهذا يفرض السياق على الشاعر أن تأتي سيرة الابن/ الوريث على لسان اليمامة ليعود ما سلب في صورة جديدة، هي صورة تجدد العنقاء في الأساطير القديمة، فيتحول كليب إلى العنقاء المحترقة، ويتحول (هجرس) إلى

العنقاء حيث تبعث حية، بل يتحول كليب إلى (أوزير) الممزق، والمبعوث في شكل جديد (هنا الابن)، تقول اليمامة:

- أين وريث أبي؟
ذهب الملك،
لكن لاسم أبي حق أن يتناقله ابنه عنه
فكيف يموت أبي مرتين؟

ثم تقول في سياق تال:

- أم أن وجه العدالة:
أن يرجع الشلو للأصيل،
أن يرجع البعد للقيل،
أن ينهض الجسد المتمزق مكتمل الظل
حتى يعود إلى الله.. متحدًا في بهاه؟

(الديوان ص ٢٩)

وهنا يفرض السياق الحديث عن الأخ وعن علامات أخوته ليكون ختامًا لرحلة الحرب والثأر والسلام، في الديوان والسيرة معًا. وهنا يضمن أمل دنقل مشهد علامات بنوة هجـــرس لكليب الموجود في السيرة (ص ١٣٦)، ويصوغه كالآتي:

- يجيء أخي،
(كان يعرفه القلب!)
أقذف تفاحة
يتصدى لها وهو يطحنها بالركاب
(هي الخطأ البشري الذي حرم النفس فردوسها الأول المستطاب)
أُثَنِّي فأقذف تفاحة
تستقر على رأس حربته!
(أيها الوطن المستدير الذي تثقب الحرب عذرته بالحراب)
وتفاحة تتلقفها يده
(هي جوهرة الملك،
جوهرة العدل،
/ جوهرة الحب
فالحب آب)

(الديوان ص ٣٠ – ٣١)

وهو ترجمة شعرية صاغها أمل لمشهد نثري وشعري جاء على لسان الراوي في السرد بقوله: "ثم إن اليمامة أخذت تفاحة ولوحتها بيدها وضربته بها فأخذها برجله مع الركاب فطحنها طحنًا، ثم إنها ضربته بالثانية فأخذها على سنان الرمح، ثم أخذت الثالثة وقالت: اللهم يا خالق الخلق امح الباطل واكشف الحق؛ فأخذها بيده، ووضعها في جيبه فلما شاهدت الحال أيقنت أنه أخوها." (السيرة ص ١٣٦)

وهو الموقف الذي صاغته اليمامة شعرًا بقولها:

– ثلاثة إشارات لي في كليب	إشارات بعقلي راسخينا
ركب يومًا بقرب النوم مرة	وقال أيا يمامة أنظرينا
من التفاح أعطاني ثلاثة	وقال بذي الثلاثة تضربينا
فإنك سوف تحتاجي إليهم	إذا ظهر لنا حقًّا نوينا
ضربته بواحدة يا عم راحت	بضرب ركابه راحت طحينا
وثاني واحدة في رمحه	وثالثهم خطفها باليمينا

(السيرة ص ١٣٥)

وهو المشهد نفسه مكررًا شعرًا ونثرًا كما أشرنا من قبل إلى منهج السيرة في توظيف الشعر مع النثر في السيرة الشعبية.

وواضح أن الشعر هنا يزاوج باستمرار بين مشهد من السيرة وتدخل منه، ففي التفاحة الأولى يستطرد إلى تفاحة آدم، وفي التفاحة الثانية يستدعي الوطن، ومع الثالثة يستدعي (الجوهرة) (جوهرة الملك والعدل والحب) التي يفضلها الشاعر عن الجوهرتين اللتين بدأ بهما حديثه في بداية الديوان.

وواضح أيضًا أن الاستطراد والاستدعاء لرموز أسطورية وتاريخية خارج إطار سيرة الزير سالم قد أكسب النص بؤرة إضافية ومستوى أعمق في الصياغة الجمالية.

وهكذا تكتمل حبكة السيرة ويكتمل التشكيل الجمالي لديوان أمل دنقل؛ حيث تحولت بعض عناصر من السيرة إلى عناصر في بنية الديوان، بصرف النظر عن كونها متحولة من النثر أو الشعر؛ فقد أقام الشاعر بنية ديوانه دون أن يخضع لتفاصيل السيرة؛ إذ كان يُعَدِّل مما لا يتفق مع رؤيته وموقفه، كما أنه استخدم الإلحاح والتكرار والاستطراد والاستدعاء التي تحتفي بها كل سيرنا الشعبية، فوظفها بصور فنية عند الصياغة.

فهناك إلحاح وتكرار لبعض التعبيرات لافتة للنظر، أشرنا إليها في سياق التحليل، كما أن الاستطراد والاستدعاء كانا وسيلتين للتمرد على النص الغائب في محاولة لإحلال صياغة

جديدة محل صياغة قديمة. فذات المبدع ليست محايدة إنما هي ذات فاعلة، تتدخل فتحيل النص إلى عدة نصوص متداخلة متوازية، هي النص الحاضر المتناص مع كثير من النصوص الذائبة فيه، والمتفاعلة معه في الوقت نفسه، ويحتفظ بخصوصيته رغم هذه الإمدادات؛ إذ إن "كل نص يتناص، أي يتفاعل مع غيره من النصوص، وينتمي إلى مجال تناصي لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التي ينحدر منها هذا النص.." [٧].

على الرغم من أن الكشف عن النص الغائب قد يوجه عملية التلقي والتوظيف وفق إيحاء عام يعلمه المتلقي والمبدع من قبل عن النص (الأب) المتناصة والذائبة مع النص الحاضر (الابن).

وقد نجح أمل دنقل في عمل هذا التناص؛ إذ أغنى نصه بعناصر ورموز وإشارات أسطورية ولغوية واجتماعية وتاريخية كشفت عن متابعة للجوهر الشعبي المكنون في نص السيرة الشعبية [٨]. كما تكشف عن قدرة على تحوير "النص" وإرغامه على الاستجابة لمقتضيات السياق، والأسلوب، حتى يصل التحوير إلى ذوبان النص الغائب في تشكيل الشاعر المعاصر.

إذ نجد التناص قائمًا على تذويب الحدود بين العبارات المتناصة في الجملة الواحدة، ثم في الفقرة الواحدة، وأحيانًا في العبارة الواحدة. فيمزج الحكمة بالمأثور من القول، بآيات القرآن الكريم، وبعض مقولات الكتاب المقدس، بالشعر العربي القديم، ببعض ملامح أسطورية وشعبية، أعطت خصوصية للنص (الداخل) في سياق شَكَّلَه أمل دنقل، كما سنرى في الأمثلة.

إذ يأخذ "التناص" وضعًا خاصًّا في أسلوب أمل دنقل، فهناك تداخل النصوص، حين يستخدم في العبارة الواحدة أكثر من إطار مرجعي، كالتداخل الذي رأيناه في جمل ومقاطع كثيرة ممتزجة، متراكبة كما في:

- إنك إن مت:
للبيت رب،
وللطفل أب.

(ص ٨)

حيث تتداخل مقولة السيرة (للطفل أب) مع مقولة أبي طالب لأبرهة (للبيت رب يحميه)، كذلك نجد التداخل بين قول السيرة وإحدى دوال القرآن الكريم في قوله:

- لا تصالح
ولو قال من مَالَ عند الصدام:
".. ما بنا طاقة لامتشاق الحسام..".(ص ١٢)

حيث نجد نهي كليب، يردفه قول بني إسرائيل ﴿ **اذْهَبْ أَنْتَ وَرَبُّكَ فَقَاتِلاَ إِنَّا هَا هُنَا قَاعِدُوْنَ** ﴾، أو في قوله تعالى ﴿ **مَا لَنَا طَاقَةٌ بِجَالُوْتَ وَجُنُوْدِهِ** ﴾:

- لا تصالح

ولا تقتسم مع من قتلوك طعام. (ص ١٣)

تداخلاً بين نهي كليب، ونهي المسيح لبعض حوارييه عن عدم تناول الطعام مع العدو.

كذلك نجد في قوله:

- لا تصالح ولو حذرتك النجوم

ورمى لك كهانها بالنبأ

(ص ١٤)

تداخلاً بين نهي كليب، وبين موقف المعتصم من المنجمين، حين رفض الانصياع لتخويفهم – له – من طوالع الشؤم، كما تَبَدَّى ذلك في قول أبي تمام:

- السيف أصدق أنباء من الكتب   في حده الحدُّ بين الجد واللعبِ

كذلك نرى في قوله:

- تدخلوا معمدانية الماء

بل معمدانية النار

كونوا لها الحطب المشتهى والقلوب: الحجارة

(ص ٢٣)

تداخلا مع دلالة قوله تعالى ﴿ **وَقُوْدُهَا النَّاسُ وَالحِجَارَةُ** ﴾ بالإضافة إلى الإشارة للمعمدانية (الماء – النار). وهو الأمر الذي يتكرر مع قوله:

- خصومة قلبي مع الله.

هذا الكمال الذي خلق الله هيئته

فكسا العظم باللحم،..

أن ينهض الجسد المتمزق مكتمل الظل

حتى يعود إلى الله.. متحدًا في بهاه؟ (ص ٢٩).

إذ نجد تداخلاً بين (هذا الكمال الذي خلق الله هيئته) وبين قوله تعالى ﴿ **لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيْمٍ** ﴾ ثم نلمح تداخلاً بين (فكسا العظم باللحم) وبين قوله تعالى

﴿ **فَكَسَوْنَا العِظَامَ لَحْمًا ثُمَّ أَنْشَأْنَاهُ خَلْقًا آخَرَ فَتَبَارَكَ اللهُ أَحْسَنُ الخَالِقِيْنَ** ﴾ ثم تداخلاً آخر بين قوله (أن ينهض الجسد المتمزق) وبين ما حدث في أسطورة إيزيس وأوزوريس.

ويوضح هذا التداخل بين النصوص أن أمل دنقل – وهو يمزج ما ثقفه من تراث ديني وشعبي وأسطوري وتاريخي – إنما يبني نصه بِنْيَةً غنية عميقة الدلالات مليئة بشفرات وإشارات، تعطي للمتلقي وفق ثقافته ورؤاه؛ إذ لها أبعاد نفسية عميقة في ثقافتنا الآن. وهنا تقوم علاقات الحضور التي رأيناها عند "الموازنات" التي عقدناها بين نصوص السيرة ونص أمل دنقل، وعند بيان تداخل النصوص من داخل السيرة ومن خارجها، تقوم هذه العلاقات على جعل النص الغائب، أو النصوص الغائبة حاضرة في ذهن المتلقي، فهو شاعر يعتمد على المخزون الثقافي والروحي المرتبط بهذه النصوص في ذهن ومخيلة المتلقي، وهنا تتحول علاقات "الحضور والغياب" إلى علاقات "حضور حية"، رغم اختفائها على مستوى الكتابة، وتجليها في مستوى القراءة، وكما يقول: "تودوروف" فهذه العناصر الغائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا – عمليًّا – بإزاء علاقات حضورية، وعلى العكس من ذلك يمكن أن نجد/ في كتاب على قدر كبير من الطول أجزاءً متباعدة؛ مما يجعل العلاقة فيما بينها علاقة غيابية" (٩).

ويفسر لنا ذلك عدم تعرض "أمل" لجزء كبير جدًّا من مجمل السيرة الشعبية للزير سالم، وخاصة جزء حكمون اليهودي، وبرجينس الصليبي، وهو الجزء الذي يبرر استلهامه لهذه السيرة، وتوظيفه لعناصر خاصة منها؛ إذ إنه يسقط على العناصر الحاضرة ببؤرة مزدوجة: إحداهما: علاقة العرب باليهود قديمًا، والثانية: علاقة العرب باليهود في فترة كتابة ديوانه وما بعدها. فهو يكتفي بوصفهم بأبناء العمومة، دون تحديد، أهم أبناء العمومة الساميون؟ أم أبناء العمومة من بني مرة؟! وهذا يرجح أن غياب "التحديد" هو الذي وسع الدلالة وعممها، وأعطى للنص بعدًا تأويليًّا، عَمَّق دلالته ومجازه.

وربما كان تلميحه – أيضًا – نوعًا من التصريح حين وصف ابن عمه بـ"الزنيم"، "المتشفي" في قوله:

– فرأيت ابن عمي الزنيم.

واقفًا يتشفى بوجه لئيم.

(ص ١٥)

ولهذا أيضًا، بنى أمل دنقل هذا الديوان على "المفارقة" في تجليات متعددة، تبدأ برسم المفارقة بين (حياة الظالم) و(موت المظلوم غدرًا) في القصيدة الأولى، ثم على المفارقة بين (الرغبة في التصالح) و(تعليق الصلح والسلام على المستحيل المتمثل في عودة كليب حيًّا على

حصانه) في القصيدة الثانية، ثم على المفارقة بين (كليب في الغيب) و(الغيب يرسل البديل "هجرس") وهو ما أخذ شكلاً استعاريًّا في صورة "العنقاء" التشبيهية:

- كليب يعود

كعنقاء..

(ص ٣١)

حيث تشكل صورة العنقاء هذه المفارقة وتجليها في الوقت نفسه، وهي ما لخصه أمل – في النهاية – في صراع الزمن بين "أجنحة الغد، ذكريات الخراب" وهي المقولة المفتاح، التي تعود بنا إلى بداية الديوان لتحل بقية رموزه التي تستخدم دلالات "العودة" و"الرجعة" و"المجيء" و"النهوض" و"البقاء" و"الطلوع" و"الترسب" وهي دلالات تسمح بمرور شيء من الماضي إلى الحاضر، أو من الحاضر إلى المستقبل.

كذلك عبر أمل عن هذه الأفعال بطريقة أخرى على لسان كليب وعلى لسان اليمامة، في استخدام فعل "الصيرورة، واستخدام حرفي السين وسوف الدالين على المستقبل.

كذلك تأتي المفارقة في استخدام الأفعال؛ فتأتي في القصيدة الأولى "مضارعة" سواء في الأمر والنهي اللذين يأخذان دلالة الحاضر المستقبلي، أم في استخدام الفعل المضارع الذي يبدأ بحرف من حروف (نأيت) وهي الحروف الدالة على المضارع في لغتنا العربية. وربما جاء بالفعل الماضي ليصف صورة آنية عن حال الثأر أو حال اليمامة، ولا يأتي الفعل المضارع في هذا السياق إلا عند وصف أو تصوير حالة كانت تحدث لكليب قبل المقتل؛ لذلك نستطيع أن نقول إن أفعال هذه القصيدة كلها في زمن "المضارعة" باستثناء ما جاء في وصف مقتله، وحتى هذا الوصف وما صحبه من تحذيرات تعطي دالة المضارع لما حولها مثل قوله:

- جئناك كي تحقن الدم
- جئناك – كن يا أمير الحكم..
- قل لهم: إنهم لم يراعوا العمومة فيمن هلك.

(ص ٩)

حيث يأتي الفعل الماضي "جئناك" محاطًا بدلالة (الآن) أما عندما يأتي بعده فعل مضارع أو يسبقه أمر، أو فعل كينونة أو صيرورة أو ظرف زمان دال على الحاضر.

ويتكرر الأمر نفسه عندما يرتد كليب إلى الوراء بذاكرته؛ حيث تمثل الأفعال الماضية استطرادًا زمنيًّا في الجملة، كما نجد الأمر واضحًا في المشهد السابع كله صفحتي ١٤، ١٥ من الديوان. وهنا يمكن تجريد هذه العلاقة في الشكل الآتي:

ماضي + مضارع

ماضي + أمر أو نهي

ماضي + مضارع مسبوق بحرف تسويف

ويعني هذا أن السباق جعل كل الأفعال – بما فيها الماضية – في الزمن الآتي، الذي يمثل مشهد (الوصية) قبل الموت، أو يمثل إعادة الماضي/ الميت إلى الحاضر/ المجهض إلى مستقبل/ يستحق التحقق.

ونلاحظ هنا، أنه كما وحدت صورة العنقاء طرفي المفارقة في هذا الديوان، فإن الزمن المضارع/ زمن الخطاب قد وحد طرفي المفارقة الزمنية (الأمس = الغد). لقد بعث الماضي، والحاضر والمستقبل في لحظة واحدة.

ويتكرر الأمر نفسه في "أقوال اليمامة" القصيدة الثانية، حيث نجد كل الأفعال تقريبًا غير ماضية، باستثناء التشكيل النحوي سابق الذكر والذي تكرر في أمثلة نادرة مثل:

- هل تترنم قيثارة الصمت..
- إلا إذا عادت القوس تذرع أوتارها العصبية؟!

حيث نجد: مضارع + ماضي + مضارع فيستحيل الماضي مضارعًا.

ويتكرر الأمر في القصيدة الثالثة/ الأخيرة، حيث لا يأتي المضارع إلا في سياق "الاستطراد" و"الاسترجاع" ممزوجًا بما يحوله آنيًا – أيضًا – كما في قول أمل على سبيل المثال:

– أبي أخذ الملك سيفًا لسيف، فهل يؤخذ الملك منه اغتيالاً، وقد كللته يدا الله بالتاج؟! (ص ١٢٧).

وقد ساعد هذا الوزن (أملاً) في أسلوب السرد والحكاية؛ فهو بحر يقترب من لغة الحوار العادي، بل فيه من رتابة الرجز والكامل بعض الشيء.

وبهذا يوظف الشاعر إيقاع الكلمة المفتاح، فيكسب قصيدته بعدًا دراميًّا إضافيًّا، إلى الشخصيات، وقيام الديوان كله على صيغة المفارقة؛ فقد قربه من الحكي اليومي، في الوقت الذي ترتفع فيه القيمة الشعرية للنص بالحوار الدرامي، والصراع المتأجج في لحظة شعرية درامية مكثفة شملت الديوان كله، على الرغم من سيطرة صوتي "كليب واليمامة".

* * * *

حيث نجد؛ ماضي + مضارع (مبني للمجهول) + ماضي مسبوق بقد

وهكذا، نستطيع أن نقول إن أفعال الديوان كله تنصهر في الزمن المضارع/ المتوازي مع العنقاء. المتوازي مع ظهور هجرس من رحم الغيب، وهو ما يوحد المفارقة في صيغة نحوية ودلالية تتوازى مع توحدها المجازي/ التأويلي، ويعني هذا أن معضلة الحرب والسلام قد حُلَّت مجازيًّا. وتوحد العرب مجازيًّا، وعاد كليب مجازيًّا وخمدت الحرب مجازيًّا.

يتخلص هنا أمل دنقل من الحديث بصوته الغنائي؛ إذ تحدث بصوت الآخرين، واختفى هو في رداء كليب واليمامة (الضحيتين) فأسقط عليهما – كما ذكرنا – واتخذهما قناعًا؛ ذلك أنه لكي يجنب الكاتب نفسه الوقوع فريسة للمفارقات فهو يختار شخصية تنوب عنه في ذلك، وتثير التأمل في ذهن القارئ، تلك الشخصية التي يعرفها بضحية المفارقة. والتي تشتبه إلى حد كبير مع مفهوم الشخصية الإغريقية في الأدب الفارماكوس (كبش الفداء) وهي شخصية في حد ذاتها تجمع بين التناقضات [١٠] ذلك أن هذه الشخصية (الضحية) (كبش الفداء) بريئة، تعاقب بذنوب الآخرين، فهي تفدي الآخرين، كما حدث مع كليب البريء الذي مات بذنب الآخرين؛ فهو قاتل (التُّبَّع حسان اليماني) لأن التبع ظالم أراد أن يأخذ جليلة (حبيبته) ثم إن جساسا أخاها هو القاتل الحقيقي، ومع ذلك يقتل جساس كليبًا (وهو بريء)، كذلك تيتمت اليمامة وحرمت من أبيها بلا ذنب، بل حرم هجرس من أبيه بلا ذنب أيضًا.

* * * *

(٤)

فرضت الكلمة "المفتاح" لا تصالح (/ ه // ه/ ه) إيقاعًا خاصًا في ديوان دنقل، كما فرضت كل الأحداث الدرامية المأساوية التي تلتها داخل السيرة، وفرضت هذه الكلمة المفتاح إيقاع (فاعلن) و(فعلن) لتكتمل ما بعد (فاعلن) أو (فعلن) كتصريفين لبحر الخبب، خاصة وأمل يستخدم (التدوير) مع بداية السطر الشعري التالي، كما استخدم التسكين على أواخر بعض الأسطر، وبعض الكلمات في نهاية الأسطر ليستقيم معه الوزن التفعيلي، بل لجأ أحيانًا للتسكين داخل السطر الشعري ليعتدل معه الميزان.

فقد فرض عليه فعل الأمر المصوغ في أسلوب النهي أن يستخدم في السطر الأول (فاعلن فا) الأمر الذي يجعل بداية السطر الثاني تكملة للتفعيلة، وهي حرف مسبوق بكلمة (ولو) (// ه) ثم ينتقل في السطر نفسه من (فاعلن/ ه // ه) إلى (فعلن /// ه) وهي (فاعلن محذوفة الثاني الساكن) في قوله (منحوك الذهب) ليصبح الشكل التفعيلي كالآتي:

/ ه // ه / ه،

// ه /// ه / ه // ه

مع تسكين (الذَّهَبْ) حتى يكتمل الوزن والسطر والتفعيلة في الوقت نفسه. وقد لجأ لبعض أسطر نثرية خرجت عن وزن الخبب في كل تصرفاته.

وختم القصيدة، مؤكدًا بوضع سبب خفيف زائدٍ على التفعيلة لتصير (فاعلن فا) (فاعلن فا) لأنه لا يملك إلا هذا الخروج في هذه النهاية، فقد أجبرته الكلمة المفتاح على هذا التجاوز العروضي الواضح.

وكان يمكن لهذه الكلمة المفتاح أن تشده إلى تفعيلة أخرى وإلى بحر آخر فتخرج إلى (فاعلاتن) لتكون حلقة في بحر الرمل على الأقل.

إلا أن الحس الدرامي، المتمثل في سرعة نبض كليب وهو يسابق الزمن – لحظة احتضاره – جعلته ينحرف إلى الخبب، ليلتقط نبض كليب، وسرعة تدوينه لوصاياه، وحدة انفعاله لحظة الوصية.

ويحس المتلقي أن المراوحة بين (/ ه // ه) و(/// ه) مرتبطة بحركة لاإرادية لدى كليب، تمثل تخبطه بين السرعة والتلكؤ نتيجة للنزيف الذي يصاحبه عند الكتابة أو تمثل تساوقه مع حركتي الشهيق التي تصعب عليه فتمثلها (/ ه // ه) والزفير الذي يخرج فيه الهواء وسيعًا مندفعًا فتمثلها (/// ه).

الهوامش

١- نبيلة إبراهيم، سيرة الأميرة ذات الهمة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ص ١٣٤.

٢- السابق نفسه، ص ٢٥٤.

٣- عبد الحميد يونس، دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣، ص ١٣.

٤- لويس عوض، أسطورة أوريست والملاحم العربية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨، ص ١٣٥.

٥- انظر مقال، مدحت الجيار "أقانيم الشعر عند أمل دنقل" مجلة إبداع، أكتوبر، ١٩٨٣، من ص ٨٩ إلى ص٩٣.

٦- أمل دنقل، أقوال جديدة عن حرب البسوس، دار المستقبل العربي، القاهرة.

٧- صبري حافظ، التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، العدد الرابع، ١٩٨٤، ص ١٤.

٨- اعتمد البحث على نص "قصة الزير سالم الكبير" المطبوع بمطبعة الجمهورية العربية، الصنادقية، القاهرة. وأيضًا يراعى مراجعة نصوص السيرة صفحات (٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦٦، ٦٧، ١٠٨، ١١٣، ١١٥، ١١٦، ١٣٢، ١٣٣، ١٥٠) فهي نماذج مؤكدة.

٩- تزفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المنجوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٨، ص ٣٠/ ٣١).

١٠- سامية محرز، المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبي، مجلة ألف، العدد الرابع، ربيع ١٩٤٨، ص ٣٦.

* * * *

أولاً: المصادر:

١- إبراهيم عبد المجيد: البلدة الأخرى، رواية، دار مأمون للطباعة، ١٩٧٧.

٢- أمل دنقل: أقوال جديدة عن حرب البسوس، دار المستقبل العربي، القاهرة.

٣- توفيق الحكيم: الملك أوديب، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٥٦ م.

: يا طالع الشجرة، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٦٣ م.

: قالبنا المسرحي، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٦٧ م.

٤- سالم حميش: مجنون الحكم، رواية، دار الريس، لندن، قبرص، الطبعة الأولى، أغسطس، ١٩٩٠ م.

٥- سعيد سالم: عاليها واطيها، دار ومطابع المستقبل، الفجالة، والإسكندرية، ط٢، ١٩٩٢ م.

٦- سليمان فياض: أصوات، رواية، دار مأمون، للطباعة، ١٩٧٧.

٧- شمس الدين موسى: أحزان صيف منسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠ م.

٨- عبد الحكيم قاسم: "طرف من خبر الآخر"، مختارات فصول (٢٦)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦ م.

٩- فوزي العنتيل: عبير الأرض، هيئة الكتاب، ١٩٧٥.

: رحلة في أعماق الكلمات، دار المعارف، ١٩٧٩.

- جريدة الشعب العدد الصادر بتاريخ ١٨ يونيو ١٩٥٦. قصيدة "عودة زهران".

١٠- يوسف إدريس:

- العيب، الكتاب الذهبي، روز اليوسف، ط ١، العدد ١٠٢، القاهرة، ١٩٦٢.

- الحرام، منشورات، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، ١٩٧٨.

- الفرافير، مقدمة المسرحية، مكتبة غريب ط٥، ١٩٧٦.

ثانيًا: المراجع العربية:

١- إبراهيم حمادة: خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، الهيئة المصرية للكتاب، ط١، ١٩٦١.

٢- أحمد سليمان الأحمد: المجتمع في المسرح العربي الشعري، الدار العربية للكتاب، وتونس، ط ١، ١٩٨٢.

٣- أدونيس: الثابت والمتحول، الجزء الأول، بيروت، ١٩٧٤.

٤- جابر عصفور: المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١، ١٩٨٣.

٥- الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق محمد عبد السلام هارون، دار الخانجي، القاهرة.

٦- جمال شحيد: في البنيوية التركيبية، دار ابن رشد للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٨٢.

٧- جوزيف ميشال شريم: منهجية الترجمة التطبيقية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط ١، ١٩٨٣.

٨- حسين الحاج حسن: علم الاجتماع الأدبي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٣.

٩- رفاعة الطهطاوي: تخليص الإبريز في تلخيص باريز، ص ١٠٨، طبع على ذمة مصطفى الكتبي، بجوار الأزهر، ١٩٠٥.

١٠- زكريا إبراهيم: مشكلة الحرية، مكتبة مصر، ١٩٧١.

: مشكلة الإنسان، مكتبة مصر، ١٩٧١.

١١- سعد الدين حسن دغمان: الأصول التاريخية لنشأة الدراما في الأدب الغربي، جامعة بيروت العربية، ١٩٧٣.

١٢- سليم حسن: مصر القديمة، القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، جـ ٣، ١٩٤٧.

١٣- صدوق نور الدين: حدود النص الأدبي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط ١، ١٩٨٤.

١٤- طارق البشري: الديمقراطية ونظام ٢٣ يوليو، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٤.

١٥- الطاهر لبيب: سوسيولوجية الثقافة، معهد البحوث والدراسات العربية – الدراسة الخاصة "١٢" القاهرة. ١٩٧٨.

١٦- عبد الحميد يونس: دفاع عن الفولكلور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

١٧- عبد الغفار مكاوي: النظرية النقدية لمدرسة فرانكفورت، حوليات كلية الآداب – جامعة الكويت، "١٣" الرسالة (٨٨)، ٩٢/ ١٩٩٣.

١٨- عبد المنعم تليمة: مقدمة في نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة – ط ٢ – ١٩٧٦.

: مدخل إلى علم الجمال الأدبي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٧٨.

١٩- عز الدين إسماعيل: قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، الألف كتاب، دار الفكر العربي، ١٩٦٣.

٢٠- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، طرابلس، ١٩٧٨.

٢١- علي الراعي: يوسف إدريس في المسرح، تقديمه لمجموعة يوسف إدريس "نحو مسرح عربي" – دار الوطن العربي، ١٩٧٤.

٢٢- غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ٣، ١٩٧٨.

٢٣- فؤاد حسنين: قصصنا الشعبي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٤٧.

٢٤- لويس عوض: أسطورة أوريست والملاحم العربية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨.

٢٥- محمد رشيد ثابت: البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام، الدار العربية للكتاب، لليبيا، تونس، ط ٢، ١٩٨٢.

٢٦- محمد زغلول سلام: الأدب في العصر المملوكي، الدولة الأولى، دار المعارف، ط ١.

٢٧- محمد فكري: قصة الدراما الهندسية، المكتبة الثقافية، العدد ١٨٦، ١٩٦٧.

٢٨- محمد كامل حسين: في الأدب المصري الإسلامي، مطبعة الاعتماد، بدون.

٢٩- محمد المويلحي: حديث عيسى بن هشام، دار الشعب، بدون تاريخ.

٣٠- محمود أحمد الحفني: الشيخ سلامة حجازي رائد المسرح العربي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٨.

٣١- محمود دياب: نص باب الفتوح، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٤.

٣٢- نبيلة إبراهيم: سيرة الأميرة ذات الهمة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة.

٣٣- نبيل سالم: وعي الذات والعالم، دار الحوار، سوريا، ط ١، ١٩٨٥.

ثالثًا: المراجع المترجمة:

١- إيان واط: نشوء الرواية، ترجمة: عبد الكريم محفوض، منشورات وزارة الثقافة سوريا، ١٩٩١.

٢- استيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة: كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥.

٣- آن جفرسون وديفيد روبي: النظرية الأدبية الحديثة، ترجمة: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٢.

٤- برتراند راسل: حكمة المغرب، ترجمة: فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت عدد (٧٢) ديسمبر ١٩٨٣.

٥- برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: نصيف، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٧٣.

٦- تزفتيان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المنجوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٨٩.

٧- جان – إيفا تادييه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – دمشق، ١٩٩٣.

٨- جورج تايلور: عقول المستقبل، ترجمة: لطفي فطيم، سلسلة عالم المعرفة، عدد (٩٢)، الكويت أغسطس ١٩٨٥.

٩- جورج غورفيتش: الأطر الاجتماعية للمعرفة، ترجمة: خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ١٨٨١.

١٠- جورج لوكاش: الرواية كملحمة بورجوازية، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٧٩.

١١- جيروم ستولينتز: النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، مطبعة جامعة عين شمس، ١٩٧٤.

١٢- دريموف: مشكلات علم الجمال الحديث، مقال المثـل الأعلـى، دار الثقافـة الجديدة، ١٩٧٩.

١٣- رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جـابر عـصفور، آفـاق الترجمة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ط ٢، ١٩٩٦.

١٤- روبرت بروستاين: المسرح الثوري، ترجمة عبد الحليم البـشلاوي، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، بدون تاريخ.

١٥- روبرت شولز: البنيوية الأدبية، طبعة بيروت.

١٦- ر. هندلس: مفهوم النظرة إلى العالم وقيمته في نظرية الأدب، ترجمـة: بـن عبد العالي، ضمن كتاب البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، مؤسـسة الأبحـاث العربية، ١٩٨٤.

١٧- كارل ماركس: رأس المال، ترجمة: فهدكم نقش، مج ١، جـ ١، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٥.

١٨- لوسيان جولدمان: مقدمات في سوسيولوجيا الرواية، ترجمـة: بـدر الـدين عرودكي، دار الحوار، سوريا، ط ١، ١٩٩٣.

١٩- ليونارد كامل برونكو: مسرح الطليعة، المسرح التجريبي في فرنسا، ترجمة: يوسف إسكندر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٧.

٢٠- محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، ترجمة: رفيق الصبان، سلسلة كتاب الهلال العدد ٢٤٣، أبريل، ١٩٧١.

٢١- ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ترجمة: جمال شحيد، كتاب الفكر العربي، معهد الإنماء، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٨٢.

- أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة: يوسـف حـلاق، منـشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦.

٢٢- هورست ريديكر: الانعكاس والفعل، ديالكيتك الواقعية فـي الإبـداع الفنـي، ترجمة: فؤاد مرعي، دار الجماهير، دمشق، كانون الأول، ١٩٧٧.

رابعًا: المراجع الأجنبية:

1- Geoges Mounin, les problems theoriques de la traduction, Xeditions, Gallimard, 1963.

2- Lord Raglan The Hero, New American library Newyork, 1979.

3- The lexicon Webster dictionary.

4- Petit larousse. Illustre, 1982.

5- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Alex. Preminger editor Frank J. Warnke and O. B. Hardison J. K. Ptincetion university. Press, 1965.

خامسًا: الدوريات:

١- أمل دنقل: في حوار حول قضايا الشعر المعاصر، فصول، ندوة العدد الرابع.

٢- بون باستمادي: البنيوية التكوينية ولوسيان جولدمان، ترجمة: محمد سـبيلا، مجلة آفاق، المغرب، العدد ١٠.

٣- جابر عصفور: عن البنيوية التوليدية، مجلة فصول، العدد الثاني.

: رؤيا العالم عند جولدمان، فصول العدد الثاني.

: أقنعة الشعر المعاصر، فصول، يوليو ١٩٨١.

٤- جولدمان: علم اجتماع الأدب، ترجمة: جابر عصفور، فصول، العدد الثـاني، يناير، ١٩٨١.

٥- سامية محرز: المفارقة عند جيمز جويس وأميل حبيبي، مجلة ألـف، العـدد الرابع، ربيع، ١٩٨٤.

٦- صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي، مجلة ألف، العـدد الرابـع، ١٩٨٤.

٧- صلاح فضل: إنتاج الدلالة في شعر أمل دنقل، فصول، العدد الأول.

٨- علي الجارم: مقال الترادف، مجلة مجمع اللغة العربية، جـ ١.

٩- علي عشري زايد: توظيف التراث العربي في شعرنا المعاصر فصول، ١٤.

١٠- كير إيلام: سيميولوجيا المسرح والدراما، عرض نبيلة إبراهيم، فصول، يونيو ١٩٨٣.

١١- لوسيان جولدمان: المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة: محمد برادة، مجلـة آفاق، الرباط.

: الوعي الممكن والوعي القائم، ترجمة: محمد برادة، مجلة آفاق، العدد العاشر، ١٩٨٢.

١٢- محمد مندور: مقال، بين العقاد والعنتيل، جريدة الشعب، عدد ٢٧ يناير ١٩٥٧.

١٣- مدحت الجيار: أقانيم الشعر عند أمل دنقل، مجلة إبداع، أكتوبر، ١٩٨٣.

١٤- منصور فهمي: مقال، الأضداد، مجلة مجمع اللغة العربية، جـ ٢.

سادسًا: المعاجم والقواميس:

١- ابن منظور: لسان العرب، دار المعارف، ١٩٨٣ م.

منير البعلبكي: المورد (إنجليزي – عربي) بيروت، ١٩٨٢